Vol. XLVII Juillet 1961

REVUE DE MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIII[e]

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président honoraire : M. Marc PINCHERLE.
Vice-Président honoraire : M. Félix RAUGEL.
Président : M. André SCHAEFFNER.
Vice-Présidents : Comtesse de CHAMBURE et M. Jacques CHAILLEY.
Secrétaire général : M. André VERCHALY.
Trésorier : M. André MEYER.
Secrétaire-adjointe : M[lle] Solange CORBIN.
Trésorier-adjoint : M. Jacques PERRODY.
Membres du Conseil d'Administration : M[lle] Madeleine GARROS, M[me] Elisabeth LEBEAU ; MM. Eugène BORREL, Norbert DUFOURCQ, Georges FAVRE, François LESURE, Marc PINCHERLE et Félix RAUGEL.
Comité de Rédaction : MM. François LESURE et André VERCHALY.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 13 NF par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 19 NF pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 260 NF une fois versés pour les membres donateurs (380 NF pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIII[e]) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET C[ie]
2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2[e]).

Prix du présent numéro : **9,35** NF. — Étranger : **14,50** NF.
Abonnement (un an) France : **15,40** NF. — Étranger **22** NF.

LA CANTILLATION DES RITUELS CHRÉTIENS [1]

« La cantillation est une forme de mélodie religieuse, de construction primitive et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit, bien que pouvant être entremêlée de vocalises .»

(Michel BRENET, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Paris 1926, in-8°, *s. v. cantillation*.)

IL n'est pas un mot à changer à cette définition : elle prépare le lecteur à un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel. Et en effet, lorsqu'il s'agit de la lecture solennelle des grands textes liturgiques (dans l'Église latine les Évangiles, Épîtres et Oraisons) aucune « composition » musicale n'est à sa place ; on est en présence d'un acte religieux, pendant lequel une transmission solennelle de certaines paroles a lieu, dans des conditions fixées dès l'origine par la nécessité, puis par une tradition millénaire et qui exige des rapports mélodiques déterminés entre parole et son. Cette coutume si particulière n'est pas propre aux rituels chrétiens, occidentaux ou orientaux ; on la rencontre dans des assemblées de prières comme la synagogue, et même dans des rituels qui n'ont rien à voir avec la tradition biblique [2]. La cantillation est même présente dans des milieux non religieux, où elle est destinée à la transmission

---

1. Le présent article résume une communication présentée à la Société de Musicologie, le 24 juin 1960.

2. Notre collègue Gilbert Rouget a eu la courtoisie de nous confirmer ce fait ; il a pu nous décrire des cantillations entendues dans différents groupes, en particulier dans les tribus Shango, identiques dans leurs principes aux faits analysés ici ; nous avons retrouvé, dans le chant du Coran à la mosquée, des faits de même nature.

d'enseignements oraux millénaires ; elle affecte alors, bien souvent, la même forme qu'aux rituels religieux.

Bibliographie de la Cantillation.

Pour l'instant, nous n'envisageons que les cantillations chrétiennes, et non celles qui relèvent d'autres rituels (hébreu, mahométan, bouddhique, voire populaire de quelque région que ce soit). Il est donc utile de connaître surtout ce qui a été écrit à propos de la lecture des églises chrétiennes et, en premier, l'ouvrage de Peter Wagner qui a eu, en 1921, le mérite d'examiner un certain nombre de manuscrits et différentes traditions latines dans son *Gregorianische Formenlehre* [1]. N'importe quel *Liber usualis* donnera les formules actuellement en usage dans l'Église romaine, leur application se fait facilement à toutes les lectures publiques de la liturgie. Il faut retenir la *Notation Ekphonétique* de Carsten Høeg [2] où l'on trouvera des transcriptions de cantillations grecques.

Dans la bibliographie récente on devra retenir le paragraphe assez bref de Willi Apel qui analyse avec clarté les formules dans son *Gregorian Chant* [3]. Nous avons aussi utilisé le livre de A. W. Binder, *Biblical Chant* [4], où l'on trouve une sorte de solfège destiné aux chantres de la synagogue : on y voit comment la formule est répartie sur les syllabes finales de l'incise, tout comme dans l'ensemble des lectures chrétiennes. Enfin une mention spéciale doit être faite du livre d'Eric Werner, *The Sacred Bridge* [5] ; cet ouvrage est indispensable à qui veut s'informer des rituels très anciens, car le but de l'auteur était précisément l'étude comparée des liturgies hébraïque et chrétienne. Trois chapitres, abondamment fournis de bibliographie et d'exemples musicaux, traitent de la cantillation sans épuiser le sujet.

---

1. Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianischen Melodien, Dritter Teil — Gregorianische Formenlehre, eine Choralische Stilkunde*, Leipzig 1921, 540 p., voir pages 31 à 82.
2. Carsten Høeg, *La notation Ekphonétique*, (*Monumenta Musicae Byzantinae* — Subsidia — vol. I, fasc. 2), Copenhague 1935, 162 p.
3. Willi Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington 1958, 529 p. (Indiana University Press).
4. A. W. Binder, *Biblical Chant*, Londres (Peter Owen), 1959, 125 p. auquel on ajoutera : Israel Adler, articles *Cantillation* et *Musique juive*, dans *Encyclopédie de la musique* Fasquelle, tomes I et III.
5. Eric Werner, *The Sacred Bridge, The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millennium*, New York (Columbia Univ. Press) et Londres (Dobson) 1959, ch. 3 (1re partie) et 3-4 (2e partie).

On remarquera que les manuels de chant grégorien laissent de côté l'étude des lectures et oraisons. On ne peut s'en étonner, puisque ces cantillations sont par définition l'apanage du clergé, alors que le chant grégorien revient à la schola, en général composée de laïcs. Toutefois il résulte de cette situation que les fidèles sont à peine avertis de ces faits ; il s'élève donc une confusion entre des notions assez différentes : « chant » (savant : le plain-chant) — « lecture » (à voix haute, à voix basse, ou cantillée) et l'on ne voit pas nettement l'opposition entre l'un et l'autre.

Le mot « cantillation ».

Si nous nous attachons au mot lui-même, si expressif, c'est parce qu'il s'est introduit depuis 1900 dans le vocabulaire technique français. « Cantillation » est un néologisme. Il existe un verbe latin, *cantilo*, dont le sens est « fredonner », ce qui nous amène déjà à une notion de « chant réduit ». Mais l'histoire du mot ne semble pas faire dépendre directement ce dernier d'une racine *cantilo :* il se rencontre d'abord vers les années 1900 sous la plume d'auteurs israélites de langue anglaise, il a été ensuite utilisé de plus en plus souvent ce qui a conduit M. Brenet à l'introduire dans son *Dictionnaire*. Egon Wellesz [1] et Eric Werner l'emploient de façon systématique.

Notre mémoire inconsciente évoque, autant que *cantilo*, le *cantus* classique et une désinence qui en modifie la portée : « mante » et son diminutif « mantille », ou « petite mante », — « brin » et son diminutif « brindille » ou « petit brin » etc...

On remarquera toutefois que Willi Apel, dans son *Gregorian Chant*, a préféré parler de « récitatifs », se conformant ainsi au modèle donné par Peter Wagner en 1921.

On est d'ailleurs en droit de demander s'il était besoin d'un vocable nouveau pour des usages aussi anciens, pratiquement, que le monde lui-même, et si un mot classique et tout simple n'eût pas rempli avantageusement l'office qu'on propose à celui-là. A nous qui considérons depuis si longtemps ces faits, il nous semble qu'aucun terme de notre langue n'évoque à tel point ce dosage minutieux et savant de la parole et d'un revêtement sonore différent du chant réel, en un mot le système de la *lectio solemnis*.

1. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1959.

Tous les autres mots en effet nous arrivent chargés d'un sens précis qui n'est pas celui-là : avec la *cantilène* [1], le *chant*, la *psalmodie*, on est en réalité dans un autre domaine.

Qu'on se réfugie dans la liste des mots qui définissent l'acte de lire ou réciter en public, l'on n'en trouve point non plus qui désignent cet acte lorsque la voix lui confère un certain volume sonore, une tension qui n'est pas encore le chant, mais qui n'est certainement plus le volume de la parole. La *récitation* pure et simple s'applique à la parole récitée de mémoire sans aucune tension spéciale de la voix — la *déclamation* plus solennelle n'évoque aucune forme mélodique mais propose des sous-entendus théâtraux qui manquent à la cantillation. Le mot le plus proche serait probablement la *proclamation* d'Isidore de Séville : elle évoque une idée de solennité, de parole détaillée savamment pour une assistance nombreuse qui ne doit pas en perdre une syllabe [2].

Il est remarquable d'un autre côté que la musique savante ait hésité devant le terme qui définirait des faits comparables à la cantillation. Le *stilo recitativo* du XVII[e] siècle est très comparable à la cantillation, puisqu'il tient compte des éléments de la parole (hauteur des accents, ponctuation) bien plus que de ceux de la musique. Qu'on le remarque cependant : les récitatifs de la musique savante sont tous notés, rien ne reste à la liberté de l'interprète. Nous verrons au contraire que dans la cantillation l'interprète possède d'un côté son texte verbal (écrit ou non) et de l'autre sa méthode d'interprétation (le plus souvent orale) et qu'il lui reste à ajuster l'un à l'autre, disposant (sauf au rituel latin) d'une grande marge de liberté (ornements, vocalises, ajustement).

On nous reprocherait de ne pas citer ici le terme étranger, moderne, de *Sprechgesang* sur lequel Schoenberg s'est expliqué dans son *Pierrot Lunaire* [3]. La définition donnée permet aux

---

1. Le mot *cantilène* est très vague. Pour le Littré il recouvre « la moindre phrase musicale, celle que peut trouver par exemple un berger, une nourrice, ... mélodie d'un genre langoureux et sentimental ». *L'Encyclopédie Fasquelle* donne des sens plus précis — forme monodique ... d'origine populaire — forme vocale profane du moyen âge — toute mélodie lyrique dans le langage courant — le répertoire ecclésiastique grégorien. En somme, un mot passe-partout bien imprécis, mais qui désigne toujours au premier chef une attitude plus musicale que la cantillation.

2. ... *Lectores praecones vel proclamatores vocabantur.* Isidore de Séville, *De ecclesiasticis officiis*, livre II chap. XI, dans *Patrol. Lat.*, LXXXIII col. 791. E. WERNER, *The Sacred Bridge*, p. 104 énumère les termes utilisés en différentes langues pour désigner la *lectio solemnis*.

3. Analyse dans le *Grove's Dictionary of Music*, éd. 1954, et dans *Encyclopédie de la Musique* Fasquelle, III, 1961 (au mot *Sprechgesang*, dans les deux ouvrages).

interprètes des réalisations variées situées à des points différents de la rencontre entre chant et parole, au contraire de la cantillation qui possède des règles bien assises, et du récitatif classique entièrement noté. Ce terme est passé dans la littérature scientifique [1] : sous la plume des ethnomusicologues, le *Sprechgesang* semble bien être l'équivalent de la cantillation.

Les pièces revêtues de cantillation.

S'il est un élément vaste, d'apparence mouvante, c'est le rapport entre parole et son. L'essai de définition tenté sur le mot lui-même le prouve : on est en présence d'un fait diffus. Dans tous les cas, on est aux antipodes de la musique conçue comme telle : ce qui importe n'est pas la stylisation mélodique mais la bonne audition des paroles, l'impression qu'elles produisent sur l'auditeur. Il est singulier que dans les cantillations le vêtement sonore passe presque toujours inaperçu ; seul le texte importe, encore le suit-on de l'oreille plus que des yeux sur le livre. Et c'est bien là le but de la cantillation : elle est un enseignement *oral* pour une assemblée, elle nous vient d'un temps où le fidèle n'a pas les moyens de lire. On doit donc lui confier avec soin un texte qui sera presque toujours *en prose* [2], et qui sera ressenti comme un enseignement à retenir ou comme une prière à méditer. Ce texte, considéré comme sacré, doit être transmis sans équivoque.

Tous ceux dont le métier est de parler en public connaissent cette nécessité d'une tension de la voix distincte de la conversation entre deux personnes : leur voix en subit une modification dont la nature dépend du type de discours envisagé. Les tons du sermon, de la plaidoirie, du théâtre ou de l'enseignement le plus simple sont tous différents entre eux. Il y a stylisation de l'ensemble, développement des éléments les plus remarquables ;

---

1. *Cf.* W. Wiora, *Musikgeschichte und Urgeschichte*, dans *Svensktidskrift för Musikforskning*, 1961, (Mélanges C. A. Moberg), p. 379.
A signaler aussi — pour qu'il n'y ait aucune confusion — le *giusto syllabique*, expression utilisée constamment par C. Braïloiu (*Le giusto syllabique* Anuario Musical, VII, 1952, pp. 117-159). qui désigne exclusivement l'emploi de deux durées invariables, dont le rapport est de I : 2 ou 2 : I, c'est-à-dire l'opposé, exactement, de la cantillation dont l'un des caractères est un rythme absolument fluide, dépendant de l'interprète lui-même.

2. La musique rituelle judaïque et la terminologie distinguent bien entre le chant des psaumes (poésie sacrée, mais poésie) et la lecture des Livres. Il en est de même dans l'ensemble des rituels chrétiens.

cette forme de stylisation est un des « compléments de la grammaire par l'élocution » que mentionne Ortega y Gasset dans un article récent [1].

La réflexion conduit donc en premier à isoler la cantillation des différents types dits de « musique religieuse ». On pourrait dire qu'il s'agit de sortes de zônes concentriques de la musique, disposées autour d'un noyau sacré qui est le cœur même de la liturgie ; ces zônes sont évidemment de plus en plus profanes à mesure qu'elles s'éloignent de ce cœur du rituel.

A l'extérieur on trouve la musique « religieuse » mais non proprement liturgique : destinée à l'église certes, à l'audition pendant et même entre les offices, cette musique est savante, composée d'après des règles qui peuvent varier d'une génération à l'autre. Malgré sa beauté ce style est profane, il est admis dans la liturgie mais n'en est pas une partie active, et ses interprètes sont des musiciens de métier.

Le plain-chant grégorien est lié au culte ; les pièces sont destinées, chacune, à une cérémonie déterminée. Il solennise des paroles récitées par le prêtre et, en même temps, ces parole sont chantées par le ou les chantres. Ces chants sont liturgiques dans le sens strict du mot. Pourtant la schola, le chantre, ne sont pas le célébrant lui-même : ils peuvent manquer, l'office reste valable bien qu'amoindri dans son apparence extérieure.

Ces deux genres relèvent de la musique savante, on y perçoit un style raffiné, il faut aux exécutants un talent plus qu'ordinaire pour y briller, une mauvaise exécution anéantit leur écho dans l'âme de l'auditeur.

Une troisième zône musicale se situe au cœur même de la liturgie. Là, nul intermédiaire entre prêtre et fidèles : le célébrant est lui-même l'interprète obligé. La formule musicale change : plus de « composition » réelle, tout dépend du texte verbal, auquel on adapte des formules musicales connues d'avance du célébrant. Au contraire du chantre ou de l'organiste, le prêtre ou le lecteur ne sont pas choisis en raison de leur talent musical ; ils ont le droit absolu d'avoir des voix déplorables et d'être de médiocres interprètes. Mais même alors, il leur est obligatoire de s'acquitter de cette partie de leur ministère et nul ne peut les y remplacer dans le cours de l'office. Or le style de ces chants est particulier

1. José Ortega y Gasset, *Difficultés du langage*, dans *Diogène*, 1959, pp. 3-21.

et n'a pas de rapport même avec le grégorien : c'est à lui que nous appliquons le nom de cantillation ; cette formule recouvre les oraisons et les lectures (épître, évangile) de la Messe et des Heures.

Nous nous trouvons donc orientés vers un style propre à un célébrant (ou *enseignant*) seul chargé d'une tradition respectée. Nous faisons remarquer que cette transmission d'un texte considéré comme intangible, loin d'être propre aux rites chrétiens ou même religieux, se retrouve dans des enseignements populaires traditionnels.

On voit donc aussi qu'il est une différence notable entre cantillation et psalmodie : puisque d'un côté la cantillation se rapporte à des textes en prose récités par le célébrant, et que la psalmodie est à l'origine en vers [1] et peut être récitée par tous dans l'église. La nature musicale des deux genres est la même, mais l'organisation musicale (tout comme verbale) est plus avancée dans la psalmodie. La formule musicale d'un psaume est impérieuse et plie à son déroulement, toujours identique à lui-même, la formule verbale. L'état musical est plus avancé dans la psalmodie que dans la cantillation qui reste soumise au caprice de la phrase.

Nous entendons sans peine que nos difficultés commencent avec cet énoncé : eh quoi, cette façon de communiquer l'Évangile, cette monodie sans ornement, est-elle donc un « chant » ? Et telle lecture de l'Église d'Orient ou de la synagogue, entremêlée de mélismes fonctionnels importants, relève-t-elle donc du même principe que ces lectures occidentales, où tout est épuré et réduit à l'essentiel ? Dans un cas comme dans l'autre, on est aux antipodes de la musique conçue comme telle ; encore une fois, le revêtement sonore n'est là que pour attacher fermement l'auditeur aux paroles. Il s'agit d'assurer dans l'assistance un état de réceptivité, d'hyper-attention à propos duquel on pourrait presque parler de magie, au sens antique et respectable du terme.

Définitions.

Nous pensons qu'il n'est pas impossible d'énumérer une série de caractère assez généraux pour se retrouver dans la plupart des types de cantillation.

---

1. Le fait que nos traductions, si recherchées soient-elles, ne laissent plus sentir la forme hébraïque primitive ne fait rien à l'affaire : il s'agit d'un type de chant qui s'impose à travers toutes les traductions.

Certaines remarques concernent l'interprète :

1. Choisi en fonction du texte qu'il récite cet interprète est revêtu d'un caractère sacré (ou, dans le cas d'un récitant populaire, d'un caractère tout au moins singulier). Dans l'église chrétienne il s'agit du prêtre, du diacre, du lecteur : le chantre et la schola n'ont pas le droit de réciter ces paroles, partie intégrante d'un ministère.

2. Cet interprète, dans l'exercice de sa fonction, se tient en une attitude corporelle hiératique dictée par les convenances.

3. Par voie de conséquence, l'interprète ne cherche pas à conférer à sa lecture une *expression* immédiate dépendant de sentiments exprimés dans la lecture ou ressentis à l'audition. Ce ton de voix hiératique *transmet* sans commentaire affectif.

d'autres remarques concernent le texte :

1. Ce texte est sacré, entouré d'un respect absolu ;

2. Il est en prose (le mettre en vers serait un irrespect envers la divinité dont il est le message). Nous pensons que dans le cas de longs poèmes historiques, il faudrait regarder de près le revêtement sonore, afin de voir si inconsciemment l'interprète n'a pas chanté ce texte à la façon d'une tradition en prose.

Quelques propositions concernent le revêtement sonore :

1. Les traditions mélodiques de la cantillation sont presque toujours orales, transmises de bouche à oreille, même dans le cas du clergé occidental moderne, plus encore dans les rituels orientaux.

2. Le chant se fait suivant un rythme régulier et uniforme (le *tempo* dépend des coutumes locales). Il s'agit d'un débit rythmique, d'un écoulement fluide et non pas d'un mètre déterminé ; ce débit est réglé par celui de la parole même et non par des valeurs précises et des rapports mathématiques.

3. Il n'y a pas de mélodie à proprement parler, la lecture est faite sur une corde de récitation (les alternances d'une corde à l'autre ont une signification intellectuelle et non musicale) et les pauses sont déterminées par la ponctuation du texte verbal, non de la musique.

4. Chaque sorte de pause possède sa formule mélodique.

5. certaines pauses du récit dans certains rituels sont ornées de mélismes : ces mélismes, loin d'être autonomes (du type du *jubilus*) sont fonctionnels et dépendent strictement de leur place dans l'architecture verbale.

6. Toutes ces conditions se rencontrent dans une formule musicale réduite à l'essentiel et dite avec une tension spéciale de la voix qui n'est plus la tension de la parole mais n'atteint pas toujours à un chant véritable.

7. La cantillation est monodique par essence ; toute polyphonie brouillerait la prononciation, nuirait à la solennité de l'émission. On

doit aussi envisager qu'une musique « composée » risquerait d'attirer à soi l'attention du public, détournant l'esprit des paroles elles-mêmes, et serait une sorte de sacrilège, tout au moins un manque de respect.

8. Dans le même esprit, la cantillation n'est pas accompagnée par un instrument de musique, qui risquerait de gêner l'audition et de distraire l'attention. Cependant le monde biblique a connu des lectures accompagnées. Les prophètes chantaient au son de la harpe et il en est de même de nos jours pour les chanteurs populaires. Mais nous pouvons ramener le fait à un dénominateur commun : actuellement encore les chanteurs populaires sont accompagnés par des instruments de musique parce qu'ils chantent en plein air, au milieu de la foule, dans des conditions exceptionnellement lassantes pour la voix. L'instrument sert de signal, donne de l'importance au chanteur, la ritournelle à certains instants permet à l'interprète principal de reprendre haleine sans que l'atmosphère soit rompue.

Enfin une remarque sur l'assistance :

— En aucun pays, dans aucune civilisation cette interprétation n'est ressentie comme un « chant » véritable, comme de la « musique ». Jamais le chant n'est isolé de son support verbal : il apparaît à l'assistance comme un ministère : aspect voisin de la prière, opposé à l'idée d'un « art » élaboré et destiné à plaire ou distraire. Cet aspect de ministère résulte de la triple condition :

— interprète unique et ayant place à part dans la hiérarchie,
— texte sacré,
— aspect mélodique spécial, presque inaperçu de l'auditeur.

Ces constatations banales résultent de l'observation des faits, on pourrait les contrôler chaque jour dans des lieux de culte (église, mosquée, synagogue) où l'office se ferait suivant les traditions. Elles appellent quelques réflexions.

En premier lieu les ornements des cantillations, et la densité même de ces ornements, varient infiniment d'un lieu à l'autre, et surtout d'un rite à l'autre. Il y a un monde entre les cantillations épurées de la liturgie latine et l'univers oriental où l'ornement a un sens particulier. La liturgie latine a réduit les cantillations à l'essentiel : la note de récitation, une série de clausules pour les ponctuations. La liturgie chaldéenne (qui se trouve à l'opposé à ce point de vue) fait grand usage des ornements sur les notes longues [1] : toutefois ces ornements n'arrivent que rarement à l'état d'intervalles déterminés ; il s'agit beaucoup plus de gonfler et faire vivre la note longue, de lui restituer une épaisseur mélodique.

1. On comparera nos exemple 1 et 5, ci-après.

Différence aussi dans l'utilisation des ornements : on voudra bien se reporter à l'épître chantée à l'église grecque [1] ; on verra que les mélismes sont souvent disposés à l'intérieur des phrases, sur des paroles importantes de la phrase. On pourra contrôler qu'il s'agit bien là d'une tradition ancienne, en se référant au *credo* en grec édité par dom Huglo, et, au-delà, au *credo* également en grec reproduit en facsimilé par Bannister, d'après un manuscrit latin neumé, et daté expressément de 877 [2]. Cette disposition n'empêche pas la cantillation grecque de présenter tous les caractères décrits plus haut.

On doit encore indiquer que cette façon de chanter vient au secours de la clarté du texte, même pour des auditeurs ayant un écrit entre les mains. On ne doit pas oublier en effet que la cantillation supplée et accentue la ponctuation depuis que cette dernière existe, mais cette existence même est récente. Jérôme, au quatrième siècle, a disposé la Bible *per cola et commata*, c'est-à-dire « par petites lignes de sens » [3] ; ce procédé rendait plus claire la construction de la phrase, jusque là écrite d'un seul tenant, et séparée de la phrase suivante par le seul point final. Les prescriptions si fréquentes relatives au sens, aux accents (de mot, de phrase etc...) s'entendent mieux en ce contexte : il s'agit de démêler les différentes propositions, de faire sentir leur hiérarchie, de les exprimer clairement, et tout cela, sans l'aide de la ponctuation. Le commentaire musical était donc, là encore, quasi indispensable.

Il faut encore faire remarquer que dans tous les exemples connus l'interprète conserve un ton de voix hiératique auquel il n'ajoute aucune inflexion dite « expressive » ; cela est normal, car faire entendre ensemble paroles et musique, c'est faire entendre deux langages complémentaires qui se commentent déjà l'un l'autre. L'emprise sur l'auditeur est probablement plus forte ainsi qu'au moyen de l' « expression ». Nous devons toutefois rappeler deux faits. Le premier est l'existence de récits *expressifs :* nous avons lieu de croire qu'il s'agit de récits parlés et non cantil-

---

1. Voir notre exemple 2, ci-après.
2. M. Huglo, *Origine de la mélodie du Credo « authentique » de la Vaticane* dans *Revue Grégorienne*, 1951, pp. 68-78, dont la mélodie est à comparer étroitement avec celle du ms Vatican *Reg.* 215, f. 130 *v.* 131 *r.*, dans Bannister, *Monumenti Vaticani*, XII, pl. 10.
3. Voir à ce sujet : Dom. H. Quentin, *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate*, Rome, 1922, 520 p. (Collectanea biblica latina, VI), pp. 495 et suiv.

lés. Il en est ainsi pour la Chanson de Roland [1] chantée à Palerme à chaque printemps : elle est parlée, et le ton de voix mime toutes les inflexions et toutes les émotions. Le second fait est archéologique ; il constitue la seule attestation que nous ayons trouvée d'une exécution « expressive » des cantillations liturgiques. Le texte le plus ancien est celui d'Isidore de Séville dans ses recommandations au lecteur :

« *Vim pronuntiationis tenebit, ut ad intellectum omnium mentes sensumque promoveat (discernendo) genera pronuntiationum, atque exprimendo proprios sententiarum affectus : indicantis voce modo dolentis, modo increpantis, modo exhortantis, sive his similis, secundum genus propriae pronuntiationis...* »

(*De ecclesiasticis officiis*, II ch. XI,
Patr. Lat. 83 col. 791).

« Il dominera sa diction, pour atteindre à l'esprit, à la compréhension, aux sens de tous, en (distinguant) bien la nature des mots, et en exprimant les sentiments mêmes qui conviennent aux phrases : contrefaisant la voix tantôt de celui qui se plaint, ou menace, ou supplie, et ainsi de suite selon le sens de chaque mot... »

L'idée a été reprise par Amalaire [2] et par Raban Maur [3] dans la première moitié du IXe siècle. Il est à remarquer que des liturgistes célèbres tels que Bède ou Alcuin n'ont fait aucun état de cette proposition qui disparaît des traités de liturgie postérieurs au IXe siècle. On est amené à penser que les trois auteurs (Isidore, Amalaire et Raban) font allusion à la lecture normale, sans cantillation, car d'un autre côté, ils connaissent parfaitement, tous les trois, la *lectio* sur son schéma musical. Raban Maur lui donne même une importance de premier plan :

Haec ergo disciplina tam nobilis est, tamque utilis ut qui ea caruerit ecclesiasticum officium congrue implere non possit. Quidquid enim in lectionibus decenter pronuntiatur, ac quidquid de psalmis suaviter in ecclesia modulatur, hujus disciplinae scientia ita temperatur ut non solum per hanc legimus et psallimus in ecclesia, imo omnem servitium Dei rite implemus.

Raban Maur, *De clericorum institutione*,
Patr. Lat., 107, col. 401.

---

1. Mlle Marcel-Dubois a eu la bonté de me laisser écouter et réenregistrer le document qu'elle avait elle-même enregistré à Palerme ; je l'en remercie vivement.
2. Règle des chanoines, *Patr. Lat.* 105, col. 823.
3. *De clericorum institutione. Patr. Lat.* 107, col. 401.

La musique est donc imbriquée à l'intérieur de la notion de lecture, au point qu'il ne semble pas qu'on puisse l'en séparer.

A ce sujet, on nous a fait remarquer que l'addition musicale est peut-être récente. S'il en était ainsi, elle ne se serait pas étendue (après Isidore, mort en 636) à toute la chrétienté déjà bien dispersée, aux rituels sémitiques mentionnés plus haut, et de là aux rites religieux ou non du reste de l'univers. Le contenu musical d'ailleurs a tendance à s'amenuiser plutôt qu'à s'agrandir ; on peut s'en reposer, pour ce fait évident, aux constatations de l'ensemble des ethnomusicologues, pour une fois miraculeusement d'accord. On est obligé de constater que la cantillation est un fait général et non particulier.

Ou doit-on rechercher les cantillations ?

Vingt siècles de codification en Occident, trente ans de radiodiffusion dans le monde entier ont affecté l'ouïe humaine au point qu'il est impossible d'assurer que nous avons conservé les mélodies primitives, celles qui furent utilisées pour les premières *lectiones* chrétiennes, et, auparavant, pour les lectures bibliques dans le monde judaïque. Mais il est aisé de reconstituer les principes qui président à ces faits : on les retrouve dans toutes les églises chrétiennes, ainsi qu'à la synagogue et à la mosquée (nous laissons de côté les cultes orientaux : l'analyse ci-après de M. Tran-Van Khê montre avec éclat l'identité des méthodes, à travers des différences profondes du langage verbal).

Il est évident qu'une unité de principe aussi éclatante procède, non pas d'une volonté humaine, mais d'un besoin permanent, ressenti par tous les cultes. L'identité des principes s'arrête d'ailleurs aux éléments de la lecture de l'enseignement : au moment où l'on atteint le chant proprement dit (vocalises, chant syllabique ou orné) référence est faite à la musique elle-même et non au langage, et les divergences s'accusent.

Naturellement, la transmission ne s'est pas faite sans atteintes : musique et langage ont souffert du temps écoulé, du transfert d'un pays à l'autre. Il importe de dire que ces atteintes semblent bien moins graves lorsqu'il s'agit de lecture cantillée qu'en matière de chant proprement dit. Nous voulons rappeler ici que la transmission du chant a été difficile. Non-seulement nous ignorons l'interprétation exacte qui fut celle du moyen âge, mais les documents écrits conservent la trace de discussions, de retours en arrière

etc... C'est toute l'histoire du grégorien qu'il faudrait invoquer ici : non seulement la réforme de Pépin et de Charlemagne, mais les doutes des théoriciens sur « ce qui se faisait jadis », les remaniements, les réformes successives. Du côté de la *lectio* au contraire, aucune trace de réforme, à aucun moment. La littérature ecclésiastique fait constamment état du soin avec lequel on conserve la tradition ancienne.

Il faut aussi rappeler que la *lectio* est une action quasi mystique réservée aux célébrants et aux enseignants, alors que le chant proprement dit est l'affaire de spécialistes et souffre davantage des atteintes de la mode et des coutumes locales.

On peut donc escompter qu'il se fait des déformations dans le langage mélodique de la *lectio;* mais ces déformations paraissent de peu d'importance au regard de l'unité de principe que présentent les diverses traditions. Nous avons des documents de bien des origines ; nous pouvons présenter ici la transcription de plusieurs rituels :

— rituel latin (documents accessibles dans Wagner, *Formenlehre* pp. 19-82 dont nous ne reproduisons pas les mélodies, très connues).

— rituel ambrosien,
 » byzantin de langue grecque,
 » byzantin de langue roumaine,
 » arménien,
 » chaldéen.

Nous ne donnons pas notre transcription de la *lectio* russe que nous comptons éditer ailleurs. Cette collection ne constitue qu'un premier pas dans notre recherche ; certains documents de premier plan nous manquent, par exemple les lectures des Nestoriens du Malabar, rituel identique au chaldéen, non uni à Rome et dont les attestations sont dispersées sur une aire fort étendue.

Au cours de notre enquête nous avons constaté qu'un fait est commun à tous les rituels quels qu'ils soient : même dans les liturgies pourvues d'un grand nombre d'imprimés, comme le rituel romain, les cantillations et lectures diverses sont enseignées d'après la *tradition orale*, et non pas comme un exercice sur l'imprimé. Voici l'état de cette recherche :

Au rituel latin notre enquête porte sur une centaine de clercs (prêtres de paroisses ou religieux). La plupart d'entre eux ont appris la cantillation des lectures par la pratique ; on a recours

à l'imprimé dans les cas douteux ou difficiles. Un seul religieux (un intellectuel) avait commencé par lire les règles ; tous les autres clercs avaient fait office de diacre, de lecteur. Nous avons retrouvé la trace d'un célébrant dont la voix est fort juste et qui par tradition chante la Préface avec deux intervalles imprécis qu'il ne reproduit nulle part ailleurs dans le chant grégorien.

Voilà donc la France, pays regorgeant d'imprimé, dans le milieu ecclésiastique volontiers érudit, qui se range, pour la cantillation, parmi les contrées traditionalistes.

Chez les *Grecs byzantins* l'on compte encore bien plus sur la tradition. Il existe des imprimés notés, mais non pas pour les *lectiones*. La tradition est le plus souvent familiale, car les diacres et lecteurs sont mariés et leurs fonctions, sans être héréditaires, sont traditionnelles dans une même famille. Toutes ces traditions ont un air de parenté.

La situation est identique chez les *byzantins de langue russe*.

Chez les *byzantins de langue roumaine* l'imprimé ne comportait pas la notation des *lectiones* avant 1940. Les traditions étaient enseignées aux clercs durant leur séjour au séminaire (monastère). Là ils s'essayaient à imiter leurs aînés, écoutant, imitant, et se livrant entre eux à des concours de « fleurs » et « ornements ».

Les *arméniens grégoriens* déclarent que leur église a repris les théories de la musique byzantine. En réalité bien des éléments s'opposent à cette affirmation. Le rituel uniate est identique au rituel grégorien. Une grande partie des pièces ornées du rite ont été transcrites en notation occidentale, par le P. Léonce Dayan [1] mais ces transcriptions, sur portée de cinq lignes, laissent à peine soupçonner la nature délicate de la mélodie arménienne, on les prendra comme un schéma. Des manuscrits arméniens du XVIIe siècle contiennent une notation en neumes, voisins de la notation byzantine. Mais les imprimés ni les manuscrits ne contiennent la transcription des chants du diacre et du prêtre, dont le dialogue est si vivant et musical, ni surtout des *lectiones*. C'est que les officiants eux-mêmes disent qu'ils « improvisent » ; cette pseudo-improvisation est rigide et n'a lieu que dans le cadre des modes, et d'une tradition étroitement réglée. Il n'y a, à notre connaissance, aucune différence entre le schéma musical d'un officiant à l'autre, mais différence d'intonation (diatonique ou

---

1. Il semble que le dernier volume paru soit : *Les Hymnes de l'Église arménienne*, notation du R. P. Léonce Dayan, Mékhitariste, vol. IV, Venise, 1952.

glissant entre les degrés, suivant la formation) et d'ornements.

Dans le chant arménien, nous distinguerons trois formes bien différentes : les chants exécutés à la tribune par la chorale sont des pièces traditionnelles mais ornées (et parfois ornées de polyphonie en Occident, ce qui les déforme de façon pénible) — les chants du diacre et du prêtre comprennent en premier un vivant dialogue — puis les *leçons* exécutées soit par le prêtre soit par ses assistants. La liberté personnelle de l'interprète est bien plus grande dans les répliques entre prêtre et diacre que dans les lectures. Le schéma que nous donnons ci-après est celui qu'on entend dans toutes les paroisses arméniennes d'Occident (Paris, Le Pecq, Valence, Marseille, Venise) mais son origine orientale nous a été confirmée par deux célébrants venus directement d'Arménie (Sa Béatitude le Catholicos d'Etchmiadzine, et l'un de ses assistants).

Le rituel *chaldéen* est un des plus originaux. Il s'agit en réalité de la tradition *nestorienne* provenant de conversions fort anciennes (antérieures au IVe siècle) et qui groupe près d'un million et demi de fidèles (Irak, Iran, et jusqu'en Inde où le rituel nestorien en a pris le nom de *malabar*) ; une partie des chrétientés nestoriennes se sont rattachées à Rome au XVIIIe siècle et le nom de *chaldéennes* leur vient de leur langue liturgique, fort proche de l'araméen primitif.

La musique de ce rituel n'est écrite nulle part. Elle dépend de la technique modale grecque, revue par le monde arabe, pour l'Iran et l'Irak. Les variations locales sont importantes. Les lectures sont d'une grande richesse mélodique ; le célébrant a toute liberté, son « improvisation règlée » ne s'écarte jamais des normes de la tradition.

Lorsque plusieurs interprètes chantent en même temps, il est donc normal qu'ils chantent le même air (dicté par les formules modales) mais comme les ornements dépendent du talent et d'ailleurs de l'imagination de chacun, on a constamment l'impression d'une polyphonie ténue [1].

On peut ici invoquer en plus l'expérience du R. P. Ménard pour le rituel *copte*. Lui aussi, de son côté se trouve dans le domaine d'une « improvisation réglée », dont les éléments sont transmis par la mémoire, et dont les limites sont déterminées par la cento-

---

1. Le plus récent travail sur le rituel chaldéen est celui du R. P. Juan Mateos, S. J., *Lelya-Sapra, essai d'interprétation des matines chaldéennes*. Rome, 1959, Orientalia Christiana Analecta 156, in-8° de 508 p.

nisation, les convenances, et la nécessité d'orner et gonfler les sons : une note longue ne doit jamais être uniforme comme en Occident, mais comme gonflée par les ornements ; c'est là une remarque qui s'applique à tous les rituels orientaux [1].

TRANSCRIPTIONS [2]

Pour la lecture des textes ci-dessous, on voudra bien se souvenir de ce que nous avons dit plus haut p. 10. Le rythme des cantillations est toujours fluide, non pas métrique : les indications de valeurs — croches, noires etc... ne sont donc pas à prendre comme des valeurs, aux rapports fixes, mais comme ce qui se rapprochait le plus du rythme capricieux de la parole [3].

Les translittérations sont l'œuvre des interprètres eux-mêmes. La transcription mélodique ne peut se contenter des intervalles de notre solfège occidental ; les demi-dièzes et demi-bémols tendent à fixer des intervalles plus mouvants et subtils que des « quarts de ton », qu'on n'entend guère. Nous avons donc utilisé le système des flèches montantes ou descendantes, qui laisse mieux sentir la subtilité des systèmes employés. Les ornements du rituel chaldéen relèvent tous de ce type d'écriture.

---

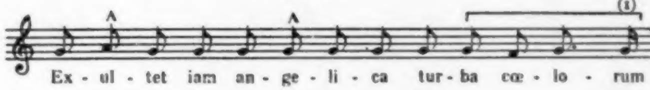
1. R. P. Ménard, *Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte*, dans *Études grégoriennes*, III, 1959, pp. 135-145.
2. Les transcriptions qui suivent sont des exemples et non pas des lectures complètes. Seul l'évangile en roumain est donné en entier, parce qu'il était indispensable de montrer un exemple de la montée systématique.
3. Comme le dit le bon Lebeuf, la différence entre les longues, les brèves et les demi-brèves est « peu de chose » *Cf.* Jean Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique...* Paris, 1741, p. 174. La référence est imprévue, mais bien expressive.

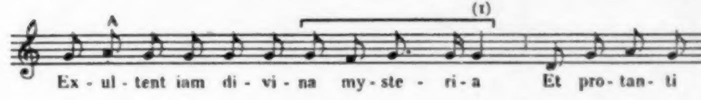
EXEMPLE 1

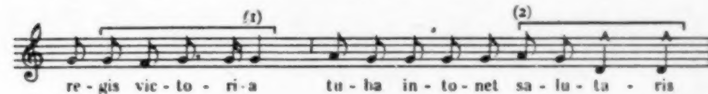
Rite milanais,
fragments de l'*Exultet*.

(d'après disque Vox DL 343
face f, plage 3).

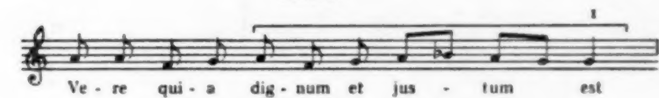
PROLOGUE.

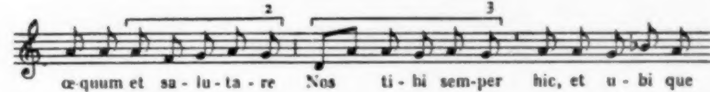






RÉCIT.









EXEMPLE 2

Rite byzantin,
langue grecque

épître de S. Paul,
I Cor. XII, 27-29 et XIII, 4-7 [1].



1. On donne ici le début et la fin de la lecture, laissant de côté les versets centraux qui répètent les mêmes motifs.


℣ 28 Kai oûs men é - the-to o The-os en ti ek-kly-si-a
prò - ton a-pos-to-lous, deu - te-ron prophi - tas, triton didas-
ka - lous, é-pei - ta dy-na-meis, é - pei-ta ca - ris - ma-ta
ia-ma - tôn, an-ti-lip-seis, ky-berni-seis, gé - ni glossôn
℣ 29 Mi pan - tès a-pos-to-loi? mi pan-tes pro-phi - tai? mi pan-
tès di-das ka-loi? mi pan - tès dyna - - meis?
XIII,℣ 4. I a-ga - pi ma-kro - thy-mei, chris - teu - e-tai,
i a-ga-pi ou zi-loi ou per-pe-re - ue-tai, oû phy-siou-tai,
℣ 5 ouk as-ki-mo neî, ou zi-teî (ta) eau-tis, ou
pa-ro - zy - ne-tai, ou lo-gi - ze-tai to ka-kon,



EXEMPLE 3

Rite byzantin
Langue roumaine

(év. de Mathieu ch. V, versets 38-48).

1. Les flèches indiquent les intervalles imprécis. La voix de l'interprète se hausse peu à peu ; le pointillé indique que la voix se maintient dans le rapport nouveau ainsi créé.


V 41 Iar de te va si - li ci - ne - va să mer- gi cu el o
mi - lă de loc, mer - gi cu dân - sul dou
V 42 Ce - lui ce ce - re de la ti - ne dăi şi ce - lui ce vrea
să çe îm- pru-mu-te de la ti - ne nu - i în to-ar - ce spa - te - le
V 43 A te au - zit că s'a zis: să iu - beş ti pe ap- roa -
- pe - le tău şi să- u - răş - ti pe vrăj maş ul tău!
V 44 E - ŭ în - că vă zic: iu - bi - ţi pe vrăj -
maş - i - i voş - tri, bi - ne cu - vân - ta - ţi pe cei
ce vă bles - te - mă fa - ce - ţi bi - ne ce - lor
ce vă u - răsc Şi vă ru - ga - ţi pen tru cei - ce vă
ne dre - ptă - ţesc şi vă pri - go - nesc

V 45 Ca - să fi - ții fi - ii Ta - tă - lui vos - - tru,

ca - re es - - te în ce - ru - ri; că - ci

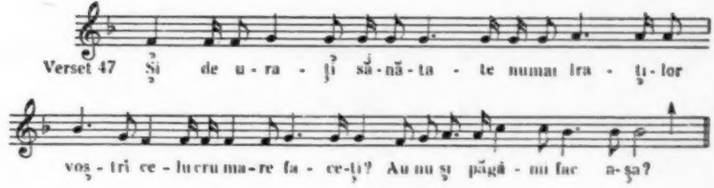
el po - run - ceș - te so - a - re - lui său să - ră sa - ră

și pes - te cei - răi și pes - te cei bu - ni și dă plo - a ie

și pes - te cei drep - ți, și pes - te cei ne drep - ți

V 46 Ca - ci de iu - bi - ți pe - cei - ce va iubesc, ce pla - tă

vi - se cu - vi - ne? Au nu fac tot a - șa și va - me - șii?



1. Indique le port de voix.



EXEMPLE 4

Rite arménien.

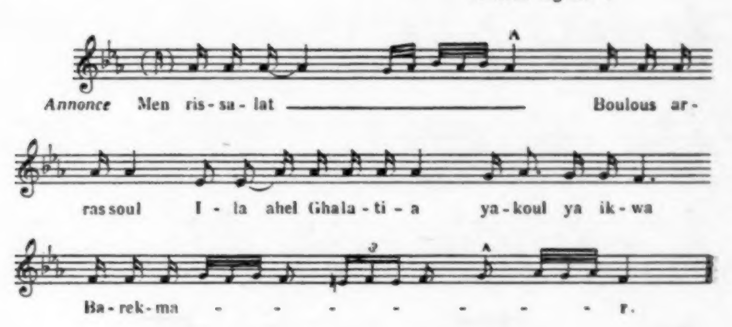
Prophétie de Daniel
Ch. III verset 1.

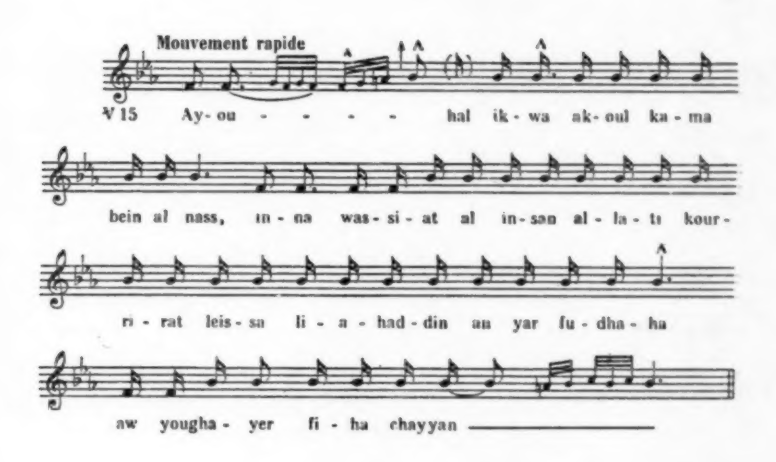


EXEMPLE 5

Rite chaldéen.

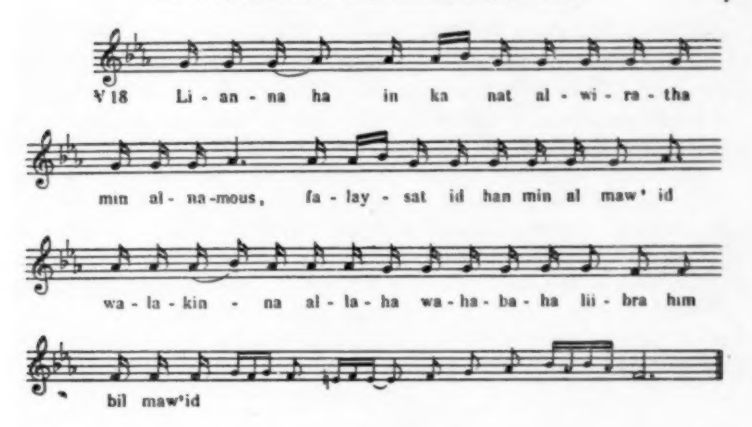
épitre de s. Paul aux Galates, III, versets 15-18 [1].





1. On a indiqué plus haut que les lectures de ce rite sont données en langue arabe.


V 16 Wa kad wou - ï - da al ma - wid li - ı - bra - hım
wa - lı - za - hi - ri. Wa - lam ya - koul lı - zou - ri - ka
ya' ni ka - thi - rin hal li - za - rı' ka ya' nı
wa - hi - dan wahoua al mas sih
V 17 Faa-koul had - ha in - na
was - si - n - tan kad ta - kar - ra - rat. Ka - di man
min al - lah, fi mas - sih la yas - ta - ti' al na - mous
al - la - dhi ka - na min ba' cd ar - ba'a mia - ta wa - tha -
la - thin sa - na - tan. An yar - fou - dha - ha wayoubil al
mawid



REMARQUES RELATIVES AUX TRANSCRIPTIONS

L'ENREGISTREMENT DES BANDES MAGNÉTIQUES.

Tous nos exemples ont été enregistrés, après de longues heures d'écoute, dans les églises de rite oriental à Paris. On peut s'étonner que ces églises conservent leur pureté de rite et de chant, et le choix exige en effet de la prudence. Mais on peut y trouver des éléments de haut intérêt, et il ne faut à aucun moment méconnaître l'esprit de la liturgie orientale. La plupart de ces églises mettent leur amour-propre à se fournir de chantres et de célébrants expérimentés (le tour est vite fait de celles qui, indifférentes à la tradition, trahissent en quelque sorte leur langage propre). En plus le nombre des clercs orientaux de Paris a beaucoup augmenté par suite de la difficulté de leur formation en Orient même (réduction d'activité des universités et séminaires, etc...). La meilleure ressource est donc d'envoyer les clercs achever à Paris ou à Rome leur formation théologique, dans des Instituts spécialisés. Ceux d'entre eux qui relèvent de rituels non unis viennent de préférence à Paris. Ils arrivent munis de leur bagage oriental, poursuivent leurs études dans un milieu un peu artificiel mais conservent leurs habitudes ; la vérification en est tout-à-fait possible.

Toutefois on doit se méfier grandement de la manie de la polyphonie, qui s'est infiltrée même dans les églises byzantine et syriaque (et même en Proche-Orient). A des célébrants formés selon des traditions immuables, répond une chorale

menée par un élève du Conservatoire de Paris, qui a écrit de la musique dont la valeur peut déjà être contestée ou appréciée (donc en dehors de la tradition hiératique) mais qui est totalement opposée dans son principe à celle que chantent le célébrant et les assistants. Il en résulte un décalage pénible pour le prêtre et pour l'auditeur. Seule l'église chaldéenne de Paris n'a pas admis cette supercherie ; encore a-t-on récemment édité un disque où le rituel chaldéen est ainsi travesti au point que les célébrants chaldéens qui l'ont entendu ne l'ont pas reconnu.

On conçoit le maximum de prudence avec lequel nous avons dû choisir et enregistrer, après étude non-seulement de la liturgie mais du chant et parfois de la langue du rituel, et élimination de certains interprètes occidentalisés.

Les interprètes.

L'épître grecque, au rituel byzantin, a été enregistrée à la Cathédrale grecque de Paris, rue Jean Goujon. Nous avions enregistré les vêpres avec le consentement du Patriarche, Mgr Melêtios, qui a permis ensuite l'enregistrement de divers fragments de cantillation. Celui que nous avons transcrit ici est chanté par un chantre récemment arrivé dont le père lui-même était chantre.

L'évangile roumain est enregistré à l'église roumaine orthodoxe, rue Jean-de-Beauvais à Paris, par le R. P. Boldeanu, dont la formation est acquise dans un monastère roumain, en Roumanie même.

Des exemple arméniens ont été enregistrés par Mgr Manukian, évêque des Arméniens grégoriens de Paris (rue Jean Goujon), par le R. P. Atamian, curé de la paroisse arménienne uniate (rue Thouin) et par le curé de paroisse arménienne de Valence. C'est ce dernier exemple que nous avons choisi, pour des raisons techniques (la bande était plus finement enregistrée). Mais nous avons entendu et noté le chant de Sa Béatitude le Catholicos, formé en Orient et le schéma musical de tous les célébrants était le même ; seule change l'utilisation personnelle des principes.

Pour l'église chaldéenne, nous disposons de multiples enregistrements ; celui que nous transcrivons nous a été donné par Mgr Bédé, chorévêque d'Alep, formé à Alcoche, monastère de rite chaldéen en Irak, où ont été conservés de nombreux manuscrits anciens et où sont encore groupés de nombreux chantres traditionnels.

L'AMBITUS DES LECTIONES.

Il est saisissant de constater que l'étendue normale d'une lecture cantillée n'excède pas la quarte, elle n'atteint la quinte que de façon exceptionnelle, à titre de broderie, d'ornement, ou de préparation à un accent important.

L'exemple I (*exultet* milanais) atteint la quinte : mais à titre de préparation et d'élan, au départ de certaines phrases. L'octave ré-ré est également présente, mais notons-en les conditions : il s'agit d'une vocalise en fin de phrase, et cette vocalise se fait sur une quinte seulement. Toute cette lecture ambrosienne tourne bien plus volontiers autour d'une tierce (fa-la ou mi-sol).

La lecture roumaine atteint la septième à condition aussi qu'on additionne tous les intervalles du début à la fin. Qu'on se reporte au paragraphe qui concerne les montées systématiques : nous y analysons ce formulaire qui en réalité *ne dépasse pas la quarte,* mais se transpose insensiblement de verset en verset, et qui finit par établir sa quarte dans une région plus aiguë de la voix.

Nous faisons remarquer que la quarte, intervalle-limite, est ici bien importante. C'est l'intervalle fondamental de la voix humaine, celui qu'émet toute voix même non cultivée, sans difficulté aucune. Au-delà, on rencontre des difficultés physiologiques, le registre change et il faut modifier l'émission pour conserver l'homogénéité de la voix [1].

CORDE DE RÉCITATION.

Une seule corde de récitation sous-tend les cantillations. Il semble bien que lorsque cette corde change, il ne s'agit pas d'une double teneur comme dans certaines psalmodies, mais d'une préparation à un effet dramatique : la montée systématique du roumain, et surtout l'exemple très curieux, fort rare, du chaldéen. (nos numéros 3 et 5). Dans ce dernier cas l'annonce est dite sur le *la b*, et dès le premier mot du texte la récitation se pose sur le *si B*, de façon qui semblerait définitive. Après s'y être épanouie

---

1. Paul COLLAER, *État actuel des connaissances relatives à la perception auditive, à l'émission vocale et à la mémoire musicale ; conséquences relatives à la notation* — dans *Les Colloques de Wégimont* I, 1954-55, pp. 45 et suiv.

elle redescendra doucement, par degrés ; à bien examiner cet exemple, à l'entendre surtout (il faut *entendre :* la lecture est ingrate) il semble que le chantre prépare de loin sa finale sur le fa naturel. Cette formule est rare, nous avons voulu la donner en exemple.

Clausules de ponctuation.

A mesure qu'on va d'Orient en Occident, les clausules de ponctuation sont plus rigidement déterminées, et le principe de l'ornementation laisse moins de choix à l'interprète. Les faits sont pourtant constants. Le rituel milanais trahit un système raisonné où nous avons pu donner des numéros aux formules, et lorsqu'elles se répètent les mettre entre parenthèse. On ouvrirait le Graduel romain pour y trouver des faits semblables ; il nous a paru plus heureux de donner un exemple moins banal.

Le chantre grec paraît fantaisiste mais se tient fermement à sa coutume. Sa finale est tantôt la première, tantôt la dernière note du tétracorde : mais qu'on remarque l'agencement des versets XIII, 4 et XIII, 5, tous deux forts courts : le chantre les soude en un seul, et la finale *mi* du verset 4 n'est pas une finale. Tous les incidents, tous les ornements, ramènent le récit sur le *sol.* Les ornements marquent aussi volontiers les accents importants de la phrase que les finales de versets ; la hiérarchie des ponctuations est représentée par des arrêts, des notes longues, des respirations.

Au rituel arménien, hiérarchie très exacte de tous les accents (par tous les interprètes) : tous les versets reproduiront celui qu'on donne en exemple. La formule 1 est répétée sur les virgules, la formule 2 semble toujours annoncer les formules 3 et 4.

Le rituel chaldéen est influencé au plus haut point par les formulaires arabes. La lecture donnée en exemple est d'ailleurs en langue arabe (les lectures du rituel chaldéen étant toutes exécutées en langue vulgaire). Les ornements sont réservés au départ de la lecture, et à la fin des phrases (versets). La ponctuation est marquée par des notes longues.

Les montées systématiques [1].

Signalons, dans les cantillations, la place que tient la montée systématique. Cet élément est connu des orientalistes, mais les liturgistes ne semblent pas lui avoir accordé l'importance qu'il revêt dans les cantillations, peut-être parce que ces pièces les ont moins attirés que les chants ornés.

Analysons l'Évangile du chantre roumain : nous l'avons transcrit en entier à titre exemplaire. Il se déroule constamment dans l'ambitus d'une quarte, mais cette quarte se déplace et peu à peu monte vers l'aigu.

Ce procédé est fréquent dans les rituels orientaux, il est coutumier au byzantin. Si notre chantre grec (ex. 2) n'y fait pas appel, on en trouve un exemple dans la seconde des transcriptions de Carsten Høeg [2]. Nous en possédons maint exemple dans les chants arméniens et chaldéens. Voici comment se présente l'exemple roumain : le chantre part d'une quarte *ré-sol* (verset 38) et terminera sur la quarte *fa-si* sans aucun rappel de l'ambitus primitif. Les flèches suivies de pointillé indiquent une légère hausse de la voix sur une note : environ un tiers de ton ; cette montée une fois acquise la voix ne redescendra plus. La finale du premier verset (*mi*) est déjà au-dessus d'un *mi* normal. Ce procédé érigé en système fait monter peu à peu tout l'ensemble de la formule sur l'échelle sonore.

La montée se fait donc par à-coups légers ; il faut parfois une grande attention pour les percevoir. La coutume normale semble être de hausser la voix sur la toute dernière note du verset, ce qui amène à débuter le verset suivant en le haussant également. Mais notre exemple montre qu'à l'intérieur même d'un verset le chantre hausse souvent certaines notes. Si bien qu'à force de menus à-coups, il va terminer sur un *si* bémol, qui devient pendant la tenue un *si* naturel, un peu haut.

Le chantre arménien de notre exemple montait d'emblée sur la première note du verset. (Ex. 4).

Les chantres russes s'y prennent de façon plus systématique. La voix se hausse régulièrement d'un demi-ton sur les finales

1. Cette partie de notre étude reprend une communication présentée à la *Société de Musicologie* le 23 novembre 1961.
2. Dans *La notation ekphonétique* p. 132.

de versets et c'est de ce point que part le verset suivant. La montée est donc à la fois le résultat d'une tension spéciale de la voix et d'une transposition pure et simple. Le chantre arrive à l'aigü de sa voix bien avant la fin de la lecture : il abandonne alors sa montée et recommence au grave.

De semblables procédés communiquent à la lecture une vie, un brillant peu communs ; ils sont l'expression d'une solennité sans cesse accrue. Ils présentent donc un très grand intérêt.

Les montées systématiques en Orient.

De tels faits ont leur correspondance dans le rituel juif. Nous tenterons de la retrouver ici.

On a beaucoup parlé des « cantiques des montées » sans pouvoir hasarder autre chose que des conjectures. Nous voudrions nous référer à trois exposés donnés par Amnon Shiloah à l'École des Hautes-Études en 1961. Le but du conférencier était l'analyse de commentaires hébraïques des psaumes, et ces exposés s'encadraient dans notre propre cours sur les Commentaires des Psaumes de Cassiodore. Arrivé au commentaire du ps. CXX (CXIX pour la bible latine) Shiloah rappela qu'ici débute la série des psaumes dits « des montées ». Traduisant ce terme avec circonspection, il expliqua que les hébraïsants voient dans ce terme le chant des pèlerins *montant* matériellement les marches du Temple ; les liturgistes latinisants rappellent de leur côté le terme *canticum graduum*, qu'ils traduisent par psaumes graduels, ou chantés sur le degré *(gradus)* de l'autel. A. Shiloah trouvait dans son commentaire une explication bien différente, confirmée par une seconde référence ; nous le remercions d'avoir eu la courtoisie de nous faire bénéficier des deux textes :

« Sa' adia Gaon traduit (l'expression) *sir Hama 'alot* par « chant de louange qui procède par élévation de la voix ». Dans son Commentaire, cité et amplifié par Rabbi Avraham Ibn 'Ezra et Rabbi David Qimhi, Sa' adia Gaon explique que les lévites chantaient les quinze psaumes intitulés « Cantiques des montées » en gravissant les quinze marches du Temple. Chaque montée physique s'accompagnait d'une élévation de la voix, atteignant à la fin de la série à une puissance extraordinaire au dire de l'auteur ».

A. Shiloah ajoute : « ceci m'a permis de croire qu'il s'est agi d'une formule donnée d'abord, chantée dans les graves, et haussée graduellement au début de chaque psaume, système qui devait également traduire l'intensité des sentiments ».

Voici la seconde référence :

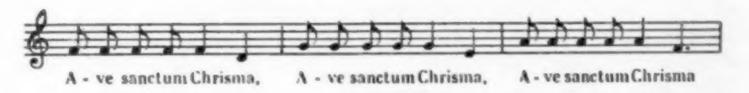
« Le Mazhor de Simhah ben Samuel de Vitry (mort en 1105) contient une indication relative au Kol Nidré, récité trois fois, commencé à une voix relativement basse et douce, et graduellement augmenté et monté à chaque répétition ».

(Simhah ben Samuel est un rabbin franc de Vitry dans la Marne, élève de Rachi, et vit au XIe siècle. Le Mahzor est une compilation de prières et de *piyyutim*)[1]. (Voir A. SENDREY, *Bibl. of Jewish Music* N° 1313).

Voici donc probablement les ancêtres des montées systématiques de l'église orientale, avec leurs titres de noblesse, les « cantiques des montées » de la Bible, connus dès l'antiquité.

LA MONTÉE SYSTÉMATIQUE DANS L'ÉGLISE LATINE.

De nos jours, une coutume identique se conserve dans les cérémonies de la Semaine Sainte qui sont parmi les plus anciennes. Le fait a semblé si important que nous avons signalé, immédiatement après l'exposé de A. Shiloah, la formule de bénédiction des huiles chantée au Jeudi saint : l'ensemble du clergé défile pour saluer le Chrême ; un à un pour les dignitaires, deux à deux pour le reste du clergé, tous viennent du fond du chœur jusqu'à l'autel, chemin faisant chacun se prosterne trois fois, chaque fois après avoir chanté *Ave sanctum Chrisma*, sur un ton de plus en plus aigu :



L'huile des malades et celle du baptême sont saluées de même. A la suite de cette intervention E. Leahy a fait remarquer que cette tradition se retrouve le Vendredi et le Samedi saints : au

1. Les exposés de A. Shiloah seront repris avec l'ensemble du commentaire, et édités aux États-Unis en collaboration avec E. Leahy qui se chargera sur notre demande de la partie latine issue de notre cours 1960-1961, sur les commentaires de Cassiodore. Ce travail comparatif sera d'un grand intérêt.

Vendredi Saint le célébrant retire graduellement le voile de la Croix, et chante trois fois l'antienne *Ecce lignum crucis* « en élevant le ton chaque fois ». Le lendemain, Samedi Saint, c'est le diacre qui, lors de la bénédiction du cierge pascal « en avançant dans l'église, allume successivement les trois cierges attachés au haut du roseau, chantant trois fois, et chaque fois sur un ton de voix plus élevé, *Lumen Christi;* le clergé répond *Deo gratias* sur le ton donné par le diacre ». La même chose se répète lorsque le prêtre entonne l'*alleluia :* la rubrique indique qu'il « le chante en entier trois fois, élevant chaque fois le ton, et à chaque fois le Chœur le répète après lui sur le même ton » [1].

Remarquons bien que dans tous les cas il s'agit d'acclamations non accompagnées par l'orgue, et revenant, la chose est importante, au prêtre ou au diacre.

Si nous nous arrêtons à ces faits. c'est que leur antiquité nous semble évidente ; les églises occidentales n'ont pas inventé des procédés qu'on retrouve dans un si grand nombre de rites, et qu'on peut désormais contrôler par le *Liber Psalmorum.*

Les montées systématiques dans la liturgie antique.

Parmi les trois cérémonies visées au paragraphe précédent, la bénédiction des Huiles est la plus ancienne : l'huile, élément vital dans le monde méditerranéen, est fréquemment mentionnée dans la Bible, dans le culte primitif, et dès le IIIe siècle (dans la Tradition Apostolique de saint Hippolyte) on trouve une formule servant à sa bénédiction [2].

L'adoration de la croix a pris forme au VIe siècle et la bénédiction du cierge est attestée au IXe. Pour ces périodes les documents qu'on possède sont naturellement bien laconiques. Les trois cérémonies doivent être recherchées soit dans les pontificaux soit dans les *ordines romani* qui les ont précédés dans le temps. La bénédiction des huiles est réservée à l'évêque, les trois autres textes (pour l'adoration de la croix, la bénédiction du cierge et l'*alleluia*) figurent assez rarement au missel pour plusieurs raisons,

1. Liber usualis, éd. 1937, pp. 705, 739, 759.
2. Le travail le plus récent sur les Huiles est l'article *Huile sainte* du *Dictionnaire de Théologie catholique*, tables 1960, col. 2135. L'article est copieux, et renvoie parfois à celui du *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie.*

mais il arrive que le Pontifical les contienne. Nous avons donc fait une recherche méthodique dans les pontificaux.

Les cérémonies de semaine sainte des premiers *Ordines romani* sont décrites sans aucun détail [1] : on est en devoir de rechercher les pontificaux, dont le plus ancien est le manuscrit Arsenal 227, pontifical de Saint-Pierre de Vierzon, IXe siècle. On y trouve la rubrique suivante au moment où l'on allume le cierge pascal :

... *primus scole dicat excelsa voce « Accendite » ... Cum precentoris vox longius et prolixius seu altius elata in accensione personuerit...* [2]

Or ce livre est de tendance gélasienne, mais il fait sans cesse mention de ce qui doit se dire dans le cas où l'on officie *secundum gregorium*. Aucune rubrique n'accompagne ce texte, qu'on est donc en droit de prendre pour gélasien, c'est-à-dire, exactement, contenu dans un livre gallican de rite gélasien.

Le second terme de nos constatations est le texte du Pontifical romano-germanique constitué au Xe siècle, entré à Rome, puis recopié à partir du XIe siècle. Voici sa rubrique pour la même cérémonie :

... *Junior diaconus diaconorum cardinalium juxta consuetudi nem romanae ecclesiae... primum in porta, secundo juxta quintanas, tertio juxta ambonem Lumen Christi vocem singulis vicibus exaltando decantet...*
... *haec est consuetudo ecclesiae romanae. Sed juxta institutionem beati Zosimi papae ... venit diaconus... conversus ad chorum dicit ter vocem exaltando : Lumen Christi.* [3]

A partir de cette période, les pontificaux se partagent entre ceux qui conservent de telles rubriques, et ceux qui n'en ont point. Le Pontifical romano-germanique copié et recopié, la coutume s'est répandue et la rubrique devient de plus en plus fréquente.

Plus tard l'attestation de ces montées systématiques va se retrouver de façon banale, soit pour la bénédiction des huiles, l'adoration de la croix ou la bénédiction du cierge. Elle est de nos jours absolument usuelle au rite latin.

Il est bien vraisemblable que les églises occidentales ont trouvé cette habitude de solennité installée autour d'elles : soit dans le monde oriental, soit dans les coutumes du monde laïc qui les

---

1. M. ANDRIEU, *les Ordines Romani*.
2. V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Mâcon, 1935, tome I.
3. M. ANDRIEU, *Le Pontifical romain au moyen âge*, t. II, *Le Pontifical de la Curie romaine au XIIIe s.*, Rome, 1940, Studi e Testi 87, p. 239.

entourait. Dans les deux cas cette précieuse tradition permet d'entrevoir et même de reconstituer par l'esprit l'une des techniques les plus anciennes de la solennité, car on doit remarquer que dans les cas cités, on acclame quelque chose d'impatiemment attendu et qui apparaît : les Huiles, la Croix, le feu nouveau, et avec l'*alleluia* la Résurrection. Les cérémonies invoquées sont celles de la semaine sainte et ne reviennent par définition qu'une fois l'an ; la bénédiction des Huiles ne se fait que dans les cathédrales, le chant complet des autres formules n'a chances d'être entendu que dans des églises importantes.

D'un autre côté l'idée de « montée » semble aussi représentée (mais de façon symbolique) dans le fameux principe qui présida jadis à la composition des offices rythmiques. Nul n'ignore que pour être parfaits ils doivent suivre l'ordre des modes (les pièces sont dans les modes de 1 à 8 et reprennent à 1). Ici la montée est fictive puisqu'en réalité le mode plagal est toujours plus grave que l'authente : mais la réalité sonore est éclipsée par le schéma symbolique au moyen âge. En tous cas il est permis de présenter cette hypothèse.

Le procédé primitif se retrouve dans des milieux populaires qui n'ont pas chance d'être contaminés par des circonstances aussi rares du culte. Nous songeons ici aux montées assez analogues du jazz et du *negro spiritual*. Pour cette dernière forme, elle procède du choral protestant à plusieurs voix qui ignore cette habitude. On est fondé à croire que la montée systématique du *negro spiritual* est de même origine que celle du jazz, c'est-à-dire qu'elle est une manifestation spontanée de vitalité. Des deux domaines, elle a trouvé son chemin dans la chanson populaire actuelle dont elle est un des « trucs » favoris.

Il nous a paru utile de signaler tous ces cas de « montée systématique » bien qu'ils soient très différents entre eux, car ils témoignent, pensons-nous, d'un même fait, un désir de solennité, une stylisation qui se retrouvent presque partout dans les répertoires hiératiques.

Solange Corbin.

ASPECTS DE LA CANTILLATION : TECHNIQUES DU VIÊT NAM

J'ÉTAIS assez embarrassé, lorsque Mlle Solange Corbin m'a demandé de faire une communication sur les aspects de la cantillation au Viêt Nam. Dans la langue vietnamienne, aucun mot ne peut traduire exactement ce qu'est la *cantillation*, ce « néologisme formé », selon la définition donnée par Mlle Solange Corbin, « pour désigner des chants assez uniformes, à mi-chemin entre la récitation chantée et la psalmodie ». Il me serait difficile, sinon impossible, de fournir des exemples de « chants uniformes », tels qu'on en trouve en Occident, parce que le vietnamien, avec les 6 tons différents, est une langue chantante. Mais la cantillation est aussi, selon Mlle Corbin « une manière de chanter sans chanter, une ornementation de la parole pour donner sa solennité », un aspect des « rapports du son et de la parole dans la forme la plus solennelle ». Cette définition m'a fait penser à une conversation entre *Tse Kong*, un disciple de Confucius, et le Maître de musique I à propos des chants. Selon le Maître de musique I, « quand l'homme éprouve une joie, il exprime par la parole ; la parole ne suffisant pas, il prolonge la parole ; la prolongation de la parole ne suffisant pas, il y fait un accompagnement ; l'accompagnement n'y suffisant pas, il se met inconsciemment à faire mouvoir ses mains et à faire bondir ses pieds »[1].

La cantillation correspond, à mon avis, à ce stade de la prolongation de la parole, Or, étymologiquement, le terme vietnamien *ngâm* veut dire prolonger la parole en récitant un poème. Il peut être utilisé pour traduire un aspect de la cantillation. Et le fait d'orner la parole pour lui donner sa solennité peut être traduit par plusieurs termes vietnamiens selon les circonstances.

---

1. SE MA TSIEN, *Les Mémoires historiques*, traduits et annotés par E. Chavannes, t. III, p. 286.

Nous allons voir quels sont les termes vietnamiens susceptibles d'être utilisés pour traduire le mot « cantillation », examiner les particularités de la langue vietnamienne, langue à tons, avant de déterminer les principaux caractères de la cantillation au Viet-Nam.

Qu'est-ce qui au Viet Nam correspond à la cantillation ?

Dans l'enseignement traditionnel des caractères chinois au Viet-Nam, il y avait la simple lecture des textes en prose, en prose rythmée ou en vers *(doc văn, doc phú, doc thớ)*. Mais la « lecture solennelle » des textes littéraires et des poèmes se dit *bình văn* et *bình thớ* [1]. Souvent on « prolonge la voix » en récitant un poème ; cela se dit *ngâm thớ* [2].

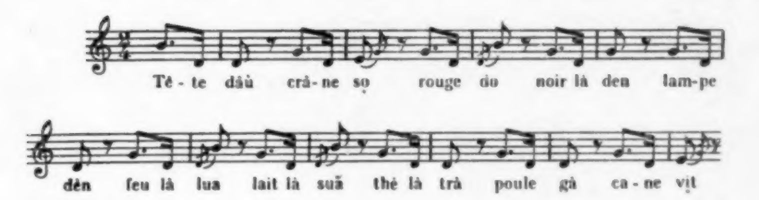
L'enseignement oral du vocabulaire, des sciences naturelles ou de l'histoire se transmet par les *vè*, pièces composées de phrases formées d'un certain nombre de mots dont l'agencement présente une cadence agréable à l'oreille.

Thiên trói	(le ciel)
Dia đât	(la terre)
Thât mât	(perdre)
Tôn còn	(garder)
Tu con	(fils)
Tôn cháu	(petit fils)
Lục sáu	(six)
Tam ba	(trois)
Gia nhà	(la maison)
Quôc núóc	(le pays), etc...



Le premier mot est sino-vietnamien, le deuxième purement vietnamien. La même méthode a été utilisée pour enseigner le vocabulaire français, non pas dans les écoles, mais dans le peuple.

1. Voir disque Béka nº 120.064 (discothèque du Musée Guimet).
2. Voir disque Béka nº 120.065 (*ibid.*).



Dans le Sud du Viêt-Nam, l'expression *nói thớ* veut dire : réciter à haute voix un long poème historique, épique ou humoristique, avec ou sans accompagnement au monocorde.

La lecture des oraisons funèbres au cours des funérailles se dit *doc văn tê* [1] ; celle des rapports adressés aux Génies tutélaires ou aux divinités bouddhiques se dit *doc só*. L'expression « réciter les prières », peut être traduite de trois façons : *doc kinh, tụng kinh, niêm kinh. Doc kinh* est la simple lecture des prières. *Niêm kinh* signifie réciter à voix basse ; *Tụng kinh,* les réciter à haute voix. Le mot *tụng* implique l'idée d'augmenter le volume sonore et de moduler la voix [2]. Souvent, dans les grandes cérémonies bouddhiques, les prières sont accompagnées par un orchestre de musique rituelle. Mais elles correspondent plutôt aux psalmodies. La récitation des prières à haute voix et sans accompagnement musical correspond mieux à la cantillation.

Dans le théâtre traditionnel *(hát bôi, hát tuông)*, il y a des *nói lôi. Nói lôi,* étymologiquement, signifie un groupe de mots qui se forment par assonance. Ex. : *Qúit làm, cam chìu* (littéralement : mandarine agit, orange supporte ; on supporte la faute du voisin). Dans les pièces de théâtre, les *nói lôi* (déclamations) constituent la plus grande partie du texte et sont différents des chants proprement dits, les *hát khách* (chants chinois) et les *hát nam* (chants vietnamiens). Du reste, dans l'expression *nói lôi,* il y a le verbe *nói* qui signifie parler. Le *nói lôi* doit être prononcé avec un ton déclamatoire qui varie selon les genres [3]. Je laisserai de côté le *nói su* (littéralement parler, histoire) du théâtre populaire, car, bien que différent du chant proprement dit, le *nói su* est plus proche du récitatif que de la cantillation. En somme, toutes ces formes de solennisation de la parole, utilisées dans

1. Disque Columbia GF 513 (*ibid*).
2. Disque Odéon n° 157.645 (discothèque de la R.T.F.).
3. Disque *Viên Dông*, n° 2050-7, 1re partie, théâtre traditionnel (phonothèque du Musée de l'Homme) ; disque Odéon 157.057, théâtre rénové (R.T.F.).

l'enseignement, dans les prières et les pièces de théâtre au Viêt-Nam, peuvent être appelées *cantillations*.

Avant de souligner les principaux caractères de la cantillation au Viêt-Nam, je voudrais attirer l'attention sur certains problèmes particuliers aux langues à tons dont la vietnamienne fait partie.

RELATION ENTRE LA MÉLODIE DE LA CANTILLATION ET CELLE DU LANGAGE VIETNAMIEN.

Les étrangers qui entendent parler les Vietnamiens sont frappés par le caractère chantant de la langue. Le Père de Marini Romain a écrit à ce sujet « ... il (le peuple du Royaume de Tunquin) ne prononce iamais de parolles qu'en les proférant, il ne les accompagne de quelques inflexions de voix, qu'il ne les débite en air, de sorte que de parler et de chanter chez les Tunquinois est la mesme chose » ... [1].

Un auditeur non averti prendrait facilement une cantillation pour un chant et l'uniformité de la cantillation perdrait toute sa signification si l'on ne tenait pas compte du parallélisme entre la mélodie d'une phrase cantillée et celle de la même phrase parlée.

Un tableau des tons de la langue vietnamienne serait très utile comme terme de comparaison pour une étude de la cantillation au Viêt-Nam.

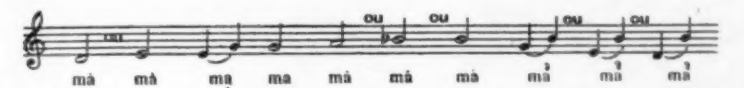
La langue vietnamienne est monosyllabique. Chaque syllabe est affectée d'une hauteur musicale propre appelée *ton*. Il y en a six en vietnamien, qui se répartissent selon *Lê Văn Ly* « en 2 groupes, les tons hauts et les tons bas ; et ceux de chaque groupe s'opposent deux à deux » [2].

1º le ton plain-haut *ma* (fantôme) ;
2º le ton plain-bas *mà* (mais) ;
3º le ton mélodique-haut *má* (joue ou maman) ;
4º le ton mélodique-bas *ma* (tombeau) ;
5º le ton glottal-haut *mã* (cheval) ;
6º le ton glottal-bas *mạ* (jeune plant de riz).



1. *Histoire nouvelle et curieuse des royaumes de Tunquin et de Lao*, p. 171.
2. LÊ VAN LY, *Le parler vietnamien*, p. 106.

Ce tableau des tons de la langue vietnamienne est valable seulement pour la région linguistique qui s'étend sur la partie septentrionale du Viêt-Nam jusqu'aux environs de la province *Thanh Hóa*. Dans le Sud, dont je suis originaire, le nombre de tons est réduit à cinq, le mélodique-bas et le glottal-haut du tableau précédent sont confondus en un seul ton ; les autres se réalisent différemment.



Nous avons dans ce deuxième tableau trois tons égaux, *ma*, *má*, *mà* et deux tons modulés, *ma*, *mạ*, d'après la terminologie de M. Houis [1]. « Un ton est dit *égal* quand la voix ne s'élève ni ne s'abaisse, mais se maintient à la même hauteur pendant l'énonciation ; un ton est dit *modulé* quand la voix monte ou descend sur un même timbre vocalique. » Kenneth Pike, dans son livre *Tone languages*, cité par M. Houis, les a appelés *level toneme* et *gliding toneme*.

Dans le Viêt-Nam central, un autre tableau des tons de référence doit être utilisé. Je n'ai pas encore étudié spécialement la question des tons de la langue vietnamienne pour être en mesure de présenter plusieurs tableaux des tons de la langue vietnamienne selon les régions. La connaissance de la région linguistique d'un individu est importante, car elle nous permet d'utiliser correctement tel ou tel tableau des tons de référence, et de nous rendre compte dans quelle mesure la mélodie d'une phrase prononcée avec solennité par cet individu diffère de celle de la même phrase prononcée normalement.

En vietnamien, comme dans les autres langues à tons, pour chaque région linguistique, « il existe, en principe, un parallélisme entre l'évolution mélodique et l'intonation linguistique », Marius Schneider l'a signalé dans son article sur « La relation entre la mélodie et le langage dans la musique chinoise » [2].

En ce qui concerne l'évolution mélodique de la cantillation et l'intonation linguistique, l'étude de plusieurs exemples de cantillation m'a permis de faire les remarques suivantes :

---

1. Houis, *Schèmes et fonctions tonologiques*, Bull. de l'Institut français d'Afrique Noire, t. XVIII, série B, nos 3-4, 1956, p. 339.
2. Dans *Annario musical* (Barcelone), vol. V, 1950, p. 62.

1° Dans la cantillation, les tons au lieu d'avoir entre eux un rapport variable, comme dans le langage parlé, prennent des hauteurs fixes. Il y a donc une *stylisation de la langue.*

Les enfants, dans les toutes petites classes, apprennent à épeler les mots vietnamiens en répétant ensemble les lettres de la façon suivante :



(Textuellement) : G- ô gô, c gôc, accent aigu *gốc*
c, â, y — *cây*
d, a da, prononcer *ya*

gốc cây da : le pied du banian. Exemple entendu dans une école primaire à *Cần thớ* dans le Sud Viêt-Nam en 1941.

Dans cet exemple, le ton plain-haut est pris comme *son moyen* (mese). Il peut prendre deux hauteurs différentes dont l'intervalle ne dépasse pas un ton, sol et la. Le ton plain-bas est en général d'une quarte plus bas que le ton plain-haut (ou d'une tierce mineure plus bas). Le ton mélodique-haut est d'un ton plus haut que le son moyen.

2° Mais le rapport entre les différents tons de la langue peut changer : le ton plain-bas peut être d'une quinte plus bas que le ton plain-haut.

Plain-bas : *bồ* (do). Plain-haut *âm* (sol) mélodique-haut *tát* (do).

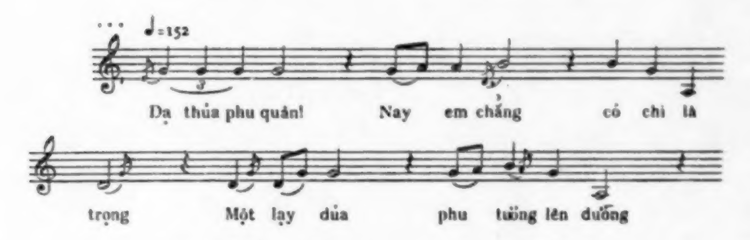


Dans cet exemple [1], le ton mélodique-haut est d'une quarte plus haut que le ton plain-haut pris comme *mese.*

Dans le *Nói lối ai,* déclamation triste du théâtre dit rénové dans le Sud du Viêt-Nam, le ton plain-bas est d'une septième mineure plus bas que le ton plain-haut.

---

1. Salut à la Dame de Miséricorde, disque Odéon 157.645, face B (discothèque de la R.T.F.).



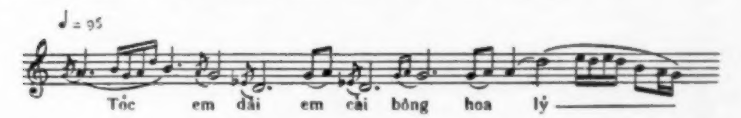
Thủa phu quân : ô mon époux P. H.
là : être *dường :* chemin P. B.

Il est d'une septième mineure ou même d'une octave plus bas que le ton plain-haut dans le *Ngâm Xông*, une façon de déclamer la prose rythmée dans le Nord du Viêt-Nam.



Le ton mélodique-haut, peut être d'un ton, d'une tierce majeure ou d'une quarte plus haut que le ton plain-haut pris comme mese, les exemples précités nous l'ont montré.

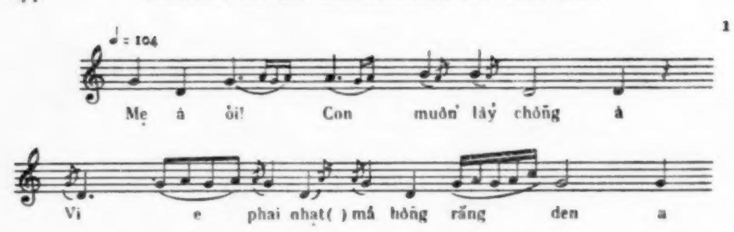
Il est d'une quinte plus haut que le mese dans le *Ngâm thó* (déclamation de poésie) dans le Viêt-Nam central [1].



(Tu fixes une fleur de prunier sur tes longs cheveux).
(plain-haut : *em, bông* = sol
mélodique-haut : *tóc, ly* = ré

Entre les hauteurs extrêmes du ton plain-bas et du ton plain-haut, les autres tons prennent des hauteurs intermédiaires. Le ton glottal-bas, dans les cantillations prend souvent la hauteur du ton plain-bas.

1. Document recueilli par M. Pham Duy.



Le ton glottal-bas (*nhat* : du verbe *phai nhat* : se décolorer) a la même hauteur que le ton plain-bas chông : mari. De même, dans l'exemple suivant,



le ton glottal-bas : *chi* et le ton plain-bas *băng* = ont la même hauteur (ré). Le ton glottal-bas peut avoir la même hauteur que le ton plain-haut. Dans l'exemple plus haut, « Maman, je voudrais me marier » le mot *me* = maman (ton glottal-bas) et le mot *ói* = ô (ton plain-haut) ont la même hauteur.

Le ton mélodique-bas et le ton glottal-haut, dans la cantillation, prennent souvent la même hauteur.



Le ton mélodique-bas (*thuo* : le temps ou la période) ; *ve vang* : (honorable) et le ton glottal-haut (*liēu* : saule pleureur) dans ces exemples ont la même hauteur : si. Les deux tons peuvent partir du ton plain-bas (ré) ou du ton plain-haut (sol) pour aboutir au mélodique-haut (si).

Le ton mélodique-bas prend parfois la hauteur du plain-bas ou du glottal-bas.

---

1. Disque Béka n° 120.064 (Musée Guimet).



Le ton mélodique-bas (*hoa* : le feu) et le ton glottal-bas (*mộc* : le bois) ont la même hauteur (la).

Le ton mélodique-bas (*lua* : le feu) et le ton plain-bas (*rân rân* tumultueusement) ont la hauteur d'un *ré*.

Ces observations nous conduisent à la remarque suivante : dans la cantillation, les hauteurs extrêmes sont données par celles du ton plain-bas ou glottal-bas dans le grave et le ton mélodique-haut dans l'aigu. Les tons de la langue prennent des hauteurs variables. Elles correspondent à celles des degrés de l'échelle pentatonique.

3° Le cadre dans lequel se placent les tons de la langue est non seulement rigide, mais se resserre. Dans cet exemple de lecture d'oraison funèbre, les rapports entre le ton plain-bas et le plain-haut subsistent. Les autres tons se confondent avec l'un des deux tons précités. Les six tons (ou cinq s'il s'agit de la partie méridionale du Viêt-Nam) se réduisent à deux : le glottal-bas prend la hauteur du plain-bas, le glottal-haut, le mélodique-haut et le mélodique-bas ont la même hauteur que le plain-haut avec des ornements différents.

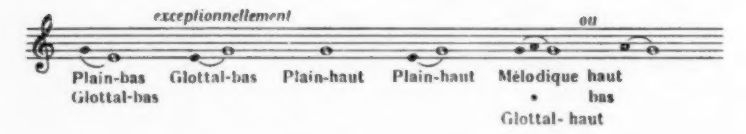


Ton plain-haut : *Sol :*
Ex. : *Than ôi* : hélas ; *công* : peine ; *xe* : voiture, ici charrier.
Ton plain-bas : *Mi* avec sol en appogiature :
Ex. : *tràng* dans *dã tràng* : petit crabe.
Ton glottal-bas : *Mi* avec sol en appogiature :
Ex. : *nhện* : araignée.
Ton mélodique-haut : *sol* avec *la* comme ornements.
Ex. : *cát* : le sable : sol la *sol* ; chết : mourir : la *sol.*

Ton mélodique-bas : sol la *sol tông* : canton ici mis pour chef de canton.

Ton glottal-haut : sol la *sol* : *dã* dans *dã tràng* : petit crabe *cũng* : aussi.

Le tableau des hauteurs des tons de la langue dans cette lecture d'oraison funèbre est le suivant :



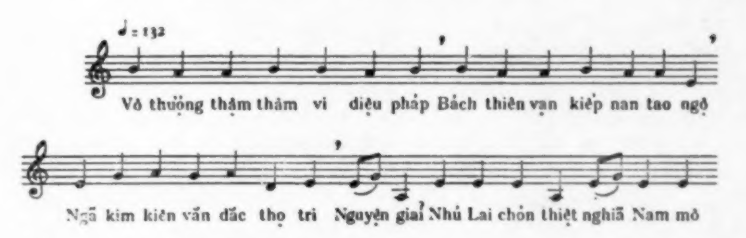
Donc, dans cet exemple, nous remarquons une *stylisation appauvrie* des tons de la langue.

4° Le phénomène inverse peut aussi se produire. Il est même beaucoup plus fréquent. Le cadre dans lequel se placent les tons s'élargit. Une des règles énoncées par M. Marius Schneider dans son article déjà cité, se trouve vérifiée dans la langue vietnamienne. « Comme la mélodie tend à élargir l'espace tonal employé par le langage, l'ensemble de la relation entre les sons hauts et bas peut être transposé passagèrement par compartiments à des hauteurs différentes »[1].



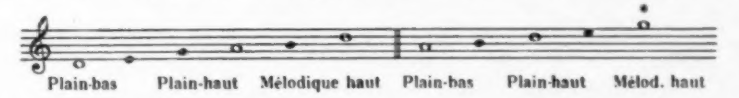
Dans les deux premières mesures, le ton plain-haut a la hauteur d'un *sol*. (Ex. : chón ngôn = la parole vraie, la vérité), le ton mélodique-bas, celle d'un *do* avec un *sol* comme appogiature. (Ex. : *Khâu* : la bouche), le ton glottal-bas, celle d'un *sol* avec un mi comme appogiature (*nghiêp* : dans *Khâu nghiêp* : péché par la parole). Dans les mesures qui suivent le ton plain-haut prend la hauteur d'un *do*, le ton mélodique-bas celle d'un *mi* avec un *do* comme appogiature, et le ton glottal-bas, celle d'un *do* avec un *la* comme appogiature.

1. Marius Schneider, *op. cit.*, p. 62.



Quand le ton plain-haut a la hauteur d'un *la* (*thiên* : mille, ou *nan* : difficile), le ton glottal-bas prend la hauteur d'un *la* (*van* : dix mille), le ton plain-haut prend la hauteur d'un *sol* (*Kim* : actuellement, *văn* : entendre), le ton glottal-bas prend celle d'un *ré* (*tho* : longévité). Le ton plain-haut peut prendre la hauteur d'un *mi* (*Nhu Lai* : nom du Bouddha), le ton glottal-bas prend celle d'un *la* (*thiêt* : la langue).

Souvent, dans les prières bouddhiques, le ton plain-haut, pris comme son moyen, est transposé à la quarte supérieure. Les autres tons de la langue prennent aussi des hauteurs musicales plus élevées pour que le « rapport mélodique existant entre les hauteurs respectives des tons soit respecté » (M. Schneider). Les intervalles entre les différents tons peuvent être changés. Les tons de la langue se placent parfois dans deux systèmes pentatoniques différents. Ainsi, dans la lecture de la prière à la Dame de Miséricorde, nous distinguons deux systèmes pentatoniques [1].



Dans ces deux systèmes, le ton plain-bas est plus bas que le ton plain-haut, lequel est plus bas que le ton mélodique-haut, le rapport mélodique existant entre les hauteurs relatives de ces tons est respecté. Mais dans le premier système pentatonique, le ton plain-bas est d'une quinte plus bas que le ton plain-haut, lequel est d'une quarte plus bas que le mélodique-haut.

Dans le deuxième système, le ton plain-bas est d'une quarte plus bas que le ton plain-haut, lequel est d'une tierce majeure plus bas que le ton mélodique-haut.

Il y a, dans cet exemple, comme dans d'autres [2], succession

1. Disque Odéon 157.645 (Discothèque de la R.T.F.).
2. Disque Odéon 157.544 (*ibid.*).
* Lire *fa* ♯ au lieu de sol.

de deux échelles pentatoniques, passage d'une échelle à une autre avec retour à l'échelle initiale. Il y a donc *métabole*[1].

Dans la cantillation, le cadre dans lequel se placent les tons de la langue, s'élargit. Il comporte deux ou plusieurs groupes de tons formant chacun une échelle pentatonique particulière. La métabole se rencontre dans ces cas.

5° Dans les exemples de cantillation que nous avons étudiés, la place du ton plain-haut, pris comme son moyen, est importante car elle détermine celle des autres tons de la langue. Le tableau suivant nous le montre clairement.

Le ton plain-haut pris comme son moyen peut prendre la hauteur des différents degrés de l'échelle pentatonique. Les autres tons prennent la hauteur des degrés de cette même échelle en conservant le rapport mélodique relatif qui existe entre les tons de l'intonation linguistique.

La variation d'un ton du son moyen n'entraîne pas un changement d'échelle pentatonique ou d'ambitus pour tout le système d'intonation linguistique.

La variation de ce son moyen d'une quinte montante ou d'une quarte descendante entraîne le déplacement du système d'intonation linguistique dans une autre échelle ou un ambitus différent de l'échelle.

Quelques caractères de la cantillation.

Dans tous les exemples de cantillation, j'ai remarqué :

1° *une augmentation du volume sonore* ; dans la lecture des prières, on distingue cependant deux manières de « cantiller » :

tung ou lecture à haute voix
et *niêm* ou lecture à voix basse.

Mais dans l'enseignement, dans les cérémonies religieuses ou au théâtre, c'est l'augmentation du volume sonore qui constitue la règle générale.

---

1. Ce terme a été utilisé et défini comme suit par C. Brailoiu dans son article sur la métabole pentatonique publié dans le tome I des *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul Marie Masson* : « une succession ou une alternance dans le cours des mélodies pentatoniques de deux ou de plusieurs gammes de 5 sons avec ou sans retour périodique et final au point de départ ».

TABLEAU COMPARATIF DE L'AMBITUS DE DIFFÉRENTS GENRES DE CANTILLATION AU VIÊT NAM.

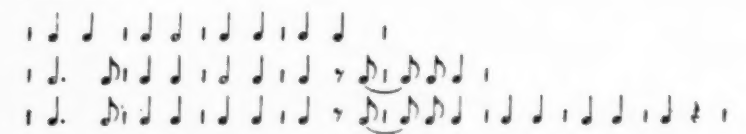
PB Plain-bas.
PH Plain-haut.
MH Mélodique-haut.

	Xế	Cống(Oan)	Hò	xự	xừ	xứ	xang	xê	cồng(oan)	liu	ủ	ú	u	xáng
Échelle vietnamienne	Xế	Cống(Oan)	Hò	xự	xừ	xứ	xang	xê	cồng(oan)	liu	ủ	ú	u	xáng
Tonalité linguistique			PB				PH		MH					
Văn tế (Oraison funèbre)				PB			PH	(MH)						
Leçon de lecture à l'école				PB			PH	(PH)	MH					
Bình Văn (Lecture de prose rythmée)			PB				PH		MH					
Ngâm tho (Déclamation de poésie) Viet-Nam central			PB				PH	(PH)		MH				
Déclamation de poésie Sud-Viêt-Nam			PB				PH	(PH)	MH	(MH)				
Ngâm Xông (Déclamation de prose rythmée) Nord-Viêt-Nam			PB						PH	PH		MH		
			PB		PH		PH	MH						
Nói lôi ai (Déclamation de théâtre, nuance triste)	PB						PH	(PH)	MH					
(Sud-Viêt-Nam) 2e manière			PB						PH	PH		MH		
Tông Môc (Chant de magicien)	PB		PH				MH							
			PB				PH		MH					
Lecture de prière Quan Am (Dame de la miséricorde)		PB					PH		MH					
		PB			PH			MH						
							PB		PH		MH			
Lecture de prière Hông Danh		PB					PH		MH					
							PB		PH	PH	MH			
Lecture de prière Ngọc Hoàng (Empereur de Jade)	PB		PH	PH			MH		PH					
				PB			PH	PH	MH					

2° *un ralentissement et souvent une stylisation du débit.* Exemple [1] :



3° *une certaine uniformité dans le rythme* ; à cause de la stylisation de débit dans la lecture des prières, le rythme devient monotone :

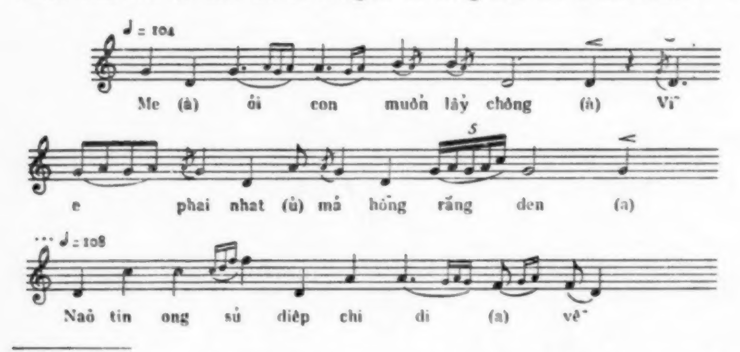


dans la lecture des prières à la Dame de la Miséricorde.
dans le *Tong Moc* incantation du magicien.

On remarque le passage du rythme uniforme au rythme syncopé. Dans la lecture de prières Hong Danh [2].

4° des particularités mélodiques et rythmiques marquant une *ponctuation* ; celle-ci se manifeste :

a) du point de vue mélodique, par un mélisme dont le dessin varie suivant le ton de la langue et le genre de cantillation [3] :



1. Prière à *Quan Am*, disque Odéon 157.645, face B (discothèque de la R.T.F.).
2. Disque Odéon 157.544 (*ibid.*).
3. Disques Béka nos 120.064 et 120.065 (Musée Guimet).

b) du point de vue rythmique, par un ralentissement ou une accentuation [1] :



c) au théâtre, la ponctuation est nettement marquée par les instruments à percussion qui jouent tandis que l'orchestre ou les instruments d'accompagnement se taisent [2].

5° *une stylisation des tons de la langue* que nous avons développée dans la partie précédente. Même dans les cas de « stylisation appauvrie », seule l'existence des ornements permet de rompre la monotonie.

6° *des ornements variés :*

a) on ajoute des syllabes à la phrase cantillée. Dans la lecture à haute voix de la prose rythmée, les voyelles *a* et *o* (prononcez *e*) sont utilisées [3].

mẹ (à) ôi ! ; *lây, chông* (a) ; *ngăn ngui* (*a*)
(maman) (ô) prendre époux court, bref
... *qua bên* (*ô*) *hai tám* (*ô*)
(traverser débarcadère) deux fois huit : 16 ans
traverser un cours d'eau.

Le nom de Bodhisatha, *Dia Tang Vúóng*, est prononcé avec des ornements par syllabes ajoutées dans la récitation des prières suivantes [4] :

Dia Tang (a a) Vúóng (a a i i ha).

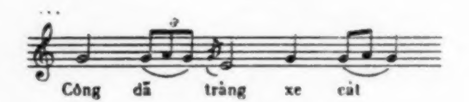
b) *Des notes ornementales* s'ajoutent en appogiature et transforment les *tons égaux* en *tons modulés :*



(Lecture à haute voix de la prose rythmée [5]).

1. Disque Columbia GF 578.
2. Disque *Viên Dông*, n° 2050-7 (Musée de l'Homme).
3. Disque Béka n° 120.064 (Musée Guimet).
4. Disque Odéon n° 157.544 (discothèque de la R.T.F.).
5. Disque Béka n° 120.064 (Guimet).

Les notes ornementales forment aussi des broderies :



(Lecture d'oraison funèbre [1]).

c) Les mélismes sont très fréquents :



(Prière à la Dame de la Miséricorde [2]).

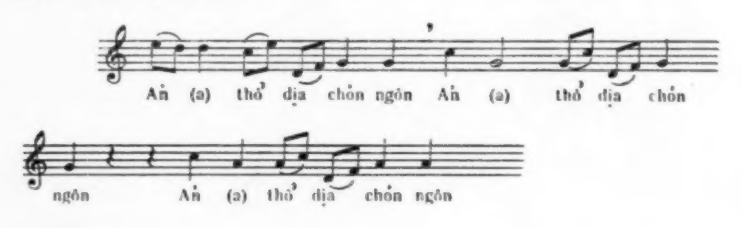


(Déclamation de prose rythmée [3]).



(Déclamation de poésie [4]).

d) dans les récits, actions de prières, on rencontre des répétitions de motifs :



1. Disque Columbia GF 513.
2. Disque Odéon nº 157.645 (R.T.F.).
3. Disque Béka nº 120.065 (*ibid.*).
4. Enregistrement fait Pham Duy au Viet-Nam Central.

e) L'ornementation s'obtient parfois dans la modification du timbre de la voix. Les déclamations de théâtre sont faites avec la voix de fausset [1].

f) On souligne la phrase prononcée par une percussion [2].

Augmentation du volume sonore, stylisation des tons de la langue, stylisation et ralentissement du débit, emploi de formules de ponctuation et d'ornements variés, tels sont, provisoirement, les principaux traits caractéristiques de la cantillation au Viêt-Nam. Provisoirement, car les documents sonores auxquels j'ai eu accès sont limités. Mais ces exemples de solennisation de la parole pourront, j'ose l'espérer, servir de point de départ pour une étude plus approfondie de la cantillation au Viêt-Nam et fournir des éléments de comparaison à l'étude de la cantillation à travers le monde.

TRAN VAN KHE.

---

1. Disque *Viên Dông*, n° 2050-7 (Musée de l'Homme).
2. Disque Odéon n° 157.645.

DOCUMENTATION WAGNÉRIENNE INÉDITE OU PEU CONNUE

La bibliographie wagnérienne est énorme, on le sait ; le nombre des redites aussi, on le devine ; restent des faits à préciser ou à rectifier, on s'en doute. Qui admire assez pour ne pas se contenter d'à peu-près, le terrain à prospecter s'ouvre devant lui. La récolte appartiendra à la petite histoire, c'est possible ; mais n'est-elle pas aussi bien et quelquefois mieux que l'autre révélatrice de la vie ?

Richard Wagner et le pianiste juif Joseph Rubinstein.

On sait que l'auteur d'*Opéra et drame* (1851) publia l'année précédente un opuscule : *Le judaïsme en musique.* Faisant campagne contre le Grand opéra parisien, il rencontrait devant lui Meyerbeer, Halévy et consorts. L'action esthétique est dominatrice de sa pensée ; et, si on lit attentivement la lettre, que j'apporterai vers la fin de cet article, et qu'on veuille la comprendre, on discernera que c'est elle encore qui anime, trente ans plus tard, ses sentiments. On sait aussi que l'exilé de Zürich fut grand voyageur, grand nomade, très sensible aux différences de mentalité et de culture entre les peuples, très confiant en la force d'inspiration des formes artistiques nationales et populaires ; il eût souscrit à la formule d'André Gide (*Nouveaux prétextes*, p. 74). L'existence historique et présente de races et cultures différentes est pour lui un fait objectif et un fait important ; il en tire quelque théorie et non sans passion, naturellement. Mais devant les individus, il est d'un esprit trop mobile, d'un tempérament trop impulsif, d'une sensibilité trop aiguë, d'une inclination trop profonde à la compassion pour que son abord ait quelque chose de

systématique et d'aveugle ; ce qui ne veut pas dire que dans ses rapports avec ces mêmes individus la violence ne fera jamais irruption, entraînant avec elle le tranchant des idées générales. En fait, nous constatons que le chef auquel il a confié la direction de *Parsifal* s'appelait Hermann Lévi.

Or une de mes recherches m'a mis en présence d'un certain Joseph Rubinstein. Ce nom et le porteur de ce nom ont retenu mon attention. Les dictionnaires donnent les renseignements suivants : né à Staro Constantinov, en Ukraine, le 8 février 1847, il vécut dans l'intimité de Wagner à partir de 1872..., contribua à la diffusion des œuvres du Maître par de nombreuses transcriptions pour piano. J'écrivis alors à l'Ambassade de l'U.R.S.S. à Paris pour avoir des précisions sur son origine. L'attaché culturel me répondit qu'il connaissait, comme musiciens russes de ce nom, Anton de Rubinstein, son frère Nicolas et c'est tout. J'insistai en demandant qu'on fît une enquête au lieu de naissance. Je ne reçus plus aucune réponse. Je me tournai alors vers l'archiviste des festivals de Bayreuth dont j'avais pu déjà apprécier le dévouement intelligent. J'obtins un succès inattendu.

La lettre par laquelle J. Rubinstein est entré en rapports avec Wagner et dont un passage a été publié en note dans la correspondance entre Louis II de Bavière et R. Wagner éditée par les soins de Otto Strobel (Karlsruhe, 1936) m'a été envoyée sous sa forme intégrale par Mme Strobel, veuve du critique ci-dessus nommé et archiviste déjà mentionnée ; de plus elle m'a accordé l'autorisation de la publier. En voici la traduction :

« Monsieur. Je suis Juif. Pour vous, c'est tout dire. Tous les caractères qui sont perceptibles chez le juif du temps présent, je les ai possédés, moi aussi. Complètement découragé et en proie à une faiblesse presque humiliante, je me traînais à travers la vie. Alors il arriva que les circonstances ont attiré mon attention sur vos œuvres. Sérof [1] à Saint-Pétersbourg me poussa à les étudier. Bientôt je parvins dans l'intelligence de vos œuvres plus loin que Sérof lui-même. Bref, je me plongeai dans ce monde si nouveau pour moi et certainement aussi pour beaucoup d'autres que bientôt j'en oubliai l'autre, le monde réel. Cependant, l'époque la plus heureuse de ma vie, l'époque de l'étude de ces œuvres, est maintenant passée. Ceux qui m'observaient, lorsque j'étudiais vos

---

1. Compositeur et critique russe (1820-1871) ; il fut le premier à faire connaître Wagner en Russie.

œuvres, savent comment je les comprenais : Madame Abaza de Saint-Pétersbourg en a parlé à Madame votre épouse. Par vos créations, j'ai été amené à la religion hindoue et j'ai reconnu le néant de toute religion. Mais, maintenant, me voici de nouveau dans l'état le plus désolant. J'ai essayé de réaliser une composition dramatique dans laquelle peut-être on pourrait reconnaître votre influence ; mais elle ne m'a pas satisfait. Mon état devient de plus en plus inquiétant, car je reconnais que les Juifs doivent sombrer et périr. Comment ne devrais-je pas périr, puisque je suis moi-même Juif ? Par le baptême je ne peux pas disparaître (en tant que juif de race). Il ne m'est resté que la mort... Déjà j'ai essayé de me la donner ; mais j'ai pris encore une décision, celle de vous écrire. Vous pouvez, peut-être, encore m'aider. Il va de soi que je ne parle pas d'une aide inspirée par la seule pitié. S'il s'agissait seulement pour vous de m'empêcher de me donner la mort, vous perdriez votre peine, en voulant me calmer... D'une façon ou d'une autre je périrais. Non, mais ne pourrais-je pas vous être utile lors de la représentation des Nibelungen ? Je crois comprendre cette œuvre, bien que d'une manière incomplète encore. J'attends donc de vous une aide, et une aide qui est urgente. Mes parents sont riches. J'aurais tout de suite les fonds nécessaires pour aller vous rejoindre. J'attends une réponse aussitôt que possible. Voici mon adresse (elle ne peut être rédigée qu'en langue allemande) : Joseph Rubinstein chez Mr Isaac Rubinstein, Charkoff [1] (Russie méridionale). Prière de recommander la lettre pour qu'elle ne se perde pas. Charkoff, le 12-24 février 1872. »

Nous n'avons, malheureusement, pas la réponse de Wagner. Mais, dès le mois d'avril, la présence de Rubinstein à Triebschen est signalée par Glasenapp ; il y est accueilli « avec générosité et bonté », et, quand le Maître quitte les rives du lac suisse pour les coteaux de Bavière (23 avril), il invite le jeune homme à l'y rejoindre (GLASENAPP, V, 34). Nous le retrouvons à Bayreuth dans la compagnie du compositeur, en juillet (GLASENAPP, V, 22). En avril 1874, Wagner s'installe à Wahnfried, Rubinstein y fréquente assidûment, sans y avoir sa chambre ; son talent trouve sa partie à remplir dans la préparation du grand festival et la réalisation du grand rêve wagnérien. Rappelons que le *Crépuscule* fut achevé

1. Charkoff ou Kharkoff, centre d'une université et de grandes foires, capitale de l'Ukraine.

en novembre 1874 et que la 1re série de représentations de *l'Anneau* eut lieu du 13 au 17 août 1876.

Félix Mottl, qui allait avoir 20 ans, écrit dans son journal, édité, également, par O. Strobel (Münich, 1943) : « Vingt trois mai 1876 : J. Rubinstein dès le début antipathique à tous. Onze juillet : Après une dernière répétition au piano, Wagner veut remercier J. Rubinstein de son exécution. Il commence très aimablement, puis dit à peu près ceci : si jusqu'ici nous ne sommes pas arrivés à nous lier davantage, cela ne tient pas à moi, mais à vous ; c'est que vous êtes d'une race étrangère, qui n'est pas proche de nous. Finalement, il s'emporte, si bien que les remerciements projetés dégénèrent en un accès de mauvaise humeur. » Glasenapp avait nommé J. Rubinstein, le 3 juin 1876, à propos d'une répétition au piano de *L'Or du Rhin*, (V. p. 256) ; mais il néglige de rapporter la scène du mois de juillet. A la date du 14 juillet Mottl note la disparition du pianiste. Certainement a-t-il été privé de la joie d'assister au festival. Il reparaît, dans le récit de Glasenapp (VI, p. 100), en mars 1878, « après une longue absence, dans l'ancienne intimité de Wahnfried » ; toute l'après-midi il tient le piano : il joue notamment sa transcription du *Réveil de Brünnhilde*, qu'il venait de faire paraître chez Schott. Il est cité ensuite par le fidèle biographe 71 fois au moins : par exemple, pendant la 2e quinzaine de novembre 1878, fin octobre 1879, fin mars 1881 ; devenu le pianiste attitré du grand compositeur, ils étudient ensemble, particulièrement, *Le Clavecin bien tempéré* de Bach. (Glasenapp, VI, p. 163, etc.)

Ils se retrouvent en Italie, comme le prouve la lettre suivante ou plutôt le passage déjà annoncé d'une lettre de Wagner à Louis II de Bavière datée de Palerme, 22 novembre 1881. (C'est à Mme Strobel que je dois aussi cette référence, le texte se trouve dans l'édition allemande ; la traduction française de cette lettre ne figure pas dans la publication récente due à Mme Blandine Ollivier de Prévaux).

« ... Un effet étrange du hasard m'a fait rencontrer ici-même, l'auteur de la partition réduite pour piano de *Parsifal* (pendant l'été de cette même année des répétitions de l'œuvre avaient commencé, la partition ne devait être terminée que le 13 janvier 1882 ; première représentation : 26 juillet 1882). Lui aussi s'est trouvé amené par des considérations climatiques à chercher dans le Midi son séjour d'hiver... Il s'agit de l'étrange Joseph Rubinstein qui s'est adressé à moi, à Triebschen, il y a dix ans, me suppliant de le sauver du judaïsme auquel il appartenait. Je l'ai

admis — il est d'ailleurs un excellent musicien — dans mon intimité, où il m'a causé, il est vrai — autant que le bon Lévi — de gros soucis. C'est qu'il manque à ce malheureux toute la base d'une éducation chrétienne, qui nous donne à nous autres, si différents que nous puissions être entre nous, même si nous ne le voulons pas, un air de ressemblance ; et cela est pour eux l'occasion des tortures morales les plus pénibles. C'est dans ces conditions, où très souvent il faut lutter contre leur penchant au suicide, que j'ai eu à exercer ma patience d'une façon peu commune ; et, s'il est question d'humanité à l'égard des Juifs, je peux en toute tranquillité réclamer sur ce point des éloges. Mais aussi je ne peux plus me débarrasser d'eux ; le directeur Angelo Neumann [1] se croit appelé à faire reconnaître mes mérites dans le monde entier. (Ici, Wagner ajoute en note ou en marge — et l'on voit bien contre qui il se retourne, selon son habitude — : « c'est que les Juifs de par leur commerce de tableaux, de bijoux et de meubles ont un instinct pour ce qui est authentique, utilisable d'une façon durable, sens que les Allemands ont tellement perdu qu'ils troquent avec les Juifs le vrai contre le faux »). Je ne peux plus absolument rien dire et suis obligé de supporter l'énergie de la protection juive, malgré l'impression bizarre que j'en ressens ; car le jugement bienveillant de mon auguste ami sur les Juifs, je ne peux vraiment me l'expliquer que par le fait que ces gens n'effleurent jamais sa sphère royale : ils restent alors pour lui un concept, tandis qu'ils sont pour nous une expérience. Moi qui en fréquente plusieurs en leur témoignant de l'amabilité, de la pitié et de la compassion, je n'ai pu vraiment rendre cela possible qu'en déclarant que je considère la race juive comme l'ennemi né de l'humanité dans sa pureté et de tout ce qui est noble en elle. Que nous autres, Allemands, notamment, soyons destinés à être anéantis par eux, cela est certain ; et peut-être, suis-je le dernier Allemand qui ait su se maintenir contre le judaïsme qui domine déjà tout ».

En Italie, encore, à Venise, après *Parsifal*, Joseph Rubinstein est l'un des rares étrangers à la famille devant lesquels s'ouvrent les portes du Palais Vendramin [2]. Ainsi, le 22 octobre 1882, Wag-

---

1. Né à Vienne, 1838, mort à Prague, 1910 ; ténor, puis directeur de théâtre ; organisa des tournées de représentations de *l'Anneau du Nibelung*, à Berlin et Londres (1876-1882), puis fonda un théâtre wagnérien ambulant avec lequel il se rendit en Italie ; enfin fut directeur du théâtre allemand de Prague à partir de 1885.

2. Voici la liste donnée par Newman, IV, p. 698 : outre notre pianiste, le

ner, fidèle à la célébration des fêtes familiales et amicales, réunit dans un déjeuner Liszt arrivé 3 jours auparavant, le 19, et dont c'était l'anniversaire de naissance (22 octobre 1811) et son pianiste, dont c'était le jour de départ, départ qui n'excluait pas le retour dans ce milieu où la vie avait repris pour lui de l'intérêt. A la fin du repas le Maître lève son verre et l'on boit à la santé de celui qui allait partir (GLASENAPP, VI, p. 276).

13 février 1883, Wagner meurt dans le même appartement de ce palais frappé du clapotis des flots adriatiques.

15 septembre 1884, Joseph Rubinstein qui a perdu rapidement, depuis la mort de Wagner, toute résistance intérieure et morale finit, à Lucerne, par un suicide.

IDENTITÉ DE JOHANNA CRÉATRICE D'ELISABETH.

Les historiens du compositeur Wagner citent volontiers une de ses nièces qui a laissé un nom comme cantatrice dramatique et créatrice du rôle d'Elisabeth de *Tannhäuser;* elle porte le prénom de Johanna. Elle est née le 13 octobre 1826 ; elle est présentée, partout, comme la fille d'Albert, l'aîné de la famille (1799-1874). De cette unanimité fait partie le dernier en date et le premier en précision des biographes de Richard Wagner : Newman (*The Life of R. Wagner*, 4 tomes, New-York, 1937-1946), ainsi que le plus récent des dictionnaires qui lui consacrent un article : celui édité chez Ricordi (Milan, 1959). Or, la première fois que Wagner parle d'elle, il l'appelle *Stieftochter;* un mot usuel du vocabulaire allemand est *Stiefbrüder* qui veut dire : frères de père ou de mère seulement, et les traducteurs français l'appellent : *fille adoptive.* Partout ailleurs, il l'appelle sa nièce. Qu'est-ce à dire ? Qui trompe-t-on ? La question n'est pas sans importance : Richard Wagner compte-t-il dans sa famille la plus proche, oui ou non, une femme

---

comte et la comtesse Schleinitz, Herman Levi, Heinrich von Stein, Joukowsky, Humperdink, et, au second plan, Alexandre Wolkoff, Heinrich Thode ; le critique anglais laisse supposer qu'il s'agit, pour ces amis choisis, mais non réunis évidemment, d'une hospitalité complète dans le vaste appartement du palais vénitien. A l'exécution de la *Symphonie en Ut majeur,* le 25 décembre 1882, dans le foyer de la Fenice, étaient présents deux amis seulement : Humperdink et Joukowsky, ainsi que le comte Contini directeur du Conservatoire de Venise, plus deux amis de Liszt acceptés grâce à son insistance, mais dont il ne dit rien de plus ; enfin, naturellement, Cosima et son père, Daniela, Isolde, Eva et Siegfried ; en tout dix auditeurs ; sur la composition de cette assistance Liszt est formel (lettre à la Princesse, 28 décembre 1882).

exceptionnellement douée pour le chant et pour le jeu scénique ?

Mes recherches dans les bibliothèques parisiennes furent vaines. Je fis venir, alors, par l'intermédiaire du Service de prêt de la réunion des bibliothèques nationales, à la B. N., le livre de Kapp et Jachmann : *Richard Wagner und Johanna Wagner* (Berlin, 1926). Hans Jachmann est le fils de Johanna. Dans cette étude on est d'une discrétion absolue sur l'origine de la future épouse du conseiller (Landrat) Jachmann avec lequel elle se maria en 1859, sur le passé de sa mère, sur l'union d'Albert avec cette dernière ; le nom révélateur, qui ne m'a été révélé que par la suite, n'y est même pas cité une seule fois. On attribue à Johanna pour père le frère de Richard, au passage, dans le corps du livre, au début du 1er chapitre de la biographie, et dans un tableau généalogique de la famille du grand homme, très poussé, d'ailleurs, puisqu'il comprend trois branches : celle du père, celle de la mère, celle du beau-père (Geyer) et puisqu'il remonte jusqu'au XVIIe siècle. Le mariage d'Albert et de l'actrice Elise Gollmann eut lieu à Augsbourg, en Bavière, le 12 août 1828 ; par la suite, le ménage eut deux filles en 1829 et 1831. Johanna mourut en 1894.

Devant ce nouvel échec, je changeai la direction de mes recherches. Je fis demander, par un de mes anciens élèves attaché d'ambassade à Bonn, au pasteur de Seelze, près de Hanovre, lieu de naissance de Johanna, une copie de son acte de baptême, ou, pour l'époque, de son acte de naissance. Malheureusement, je fis une erreur de date et reçut une réponse négative. Je fis renouveler la demande, avec la date exacte, mais ne reçut plus de réponse. Je m'adressai alors à l'attaché culturel de l'ambassade d'Angleterre à Paris, puisque le Hanovre se trouvait dans la zone d'occupation anglaise ; on me répondit qu'on envoyait ma demande à l'ambassade d'Allemagne ; cette dernière m'informa qu'elle transmettait ma demande à Bayreuth. Au bout de plusieurs semaines, je reçus de l'aimable et active archiviste des festivals de Mme Strobel — c'était la première fois que j'entrais en rapports avec elle et elle avait été plus heureuse que moi — une copie « fidèle à la lettre » de l'acte officiel désiré. En voici la traduction conforme : « Le 13 Octobre 1826 est né à Lohnde (sans doute, agglomération dépendant de la paroisse de Seelze) un enfant étranger (dont la famille n'a pas sa résidence régulière dans la paroisse), de sexe féminin conçu hors du mariage, d'après sa propre déclaration, de Eduard, Ernst, Emil, Friedrich, baron von Bock von Wülfingen, lieutenant au régiment royal des Grenadiers de la garde royale de Hanovre et de demoiselle Gollmann,

de confession catholique née à Mannheim. L'enfant a été baptisé le 11 janvier 1827 et a reçu au baptême les noms de Johanne, Julie, Pauline et le nom de famille de Bock. » Suivent les noms des trois marraines dont deux de Mannheim et absentes, et le cachet de la paroisse [1].

Richard, franc et indiscret, avait raison : aucun lien de sang entre la créatrice du rôle d'Elisabeth et le créateur du poème et de la partition de *Tannhäuser*.

Lieu de naissance du thème du choral de Hans Sachs.

Après qu'il eut retiré son *Tannhäuser* de l'Opéra, dans les circonstances que l'on sait (lettre du 25 mars 1861), Wagner quitte Paris le mois suivant. Il y revint la même année deux fois, notamment au milieu du mois de décembre, seul, sans sa femme Minna, attiré par le milieu amical qu'il y avait apprécié. Il descendit à l'hôtel Voltaire, au numéro 19 du quai du même nom, hôtel qui s'orne à droite de la porte d'entrée d'une plaque avec cette inscription laconique et superbe : « Ici Charles Baudelaire, Richard Wagner, Oscar Wilde ont honoré Paris de leur séjour ». Là, dans sa chambre du 3e étage, il acheva, comme on le sait, le poème des *Maîtres Chanteurs* (janvier 1862). Il raconte, dans *Ma vie*, qu'un soir, en suivant les galeries du Palais Royal, il trouva dans une inspiration soudaine, la mélodie des strophes par lesquelles Hans Sachs annonce la Réformation, moment où la partition atteint son summum d'émotion. Il se rendait, de son hôtel à la Taverne anglaise où Truinet l'attendait [2] ; aussitôt arrivé il lui demanda

1. Am 13. Oktober 1826 wurde zu Lohnde ein auswärtiges Kind weiblichen Geschlechts gebohren, welches der Lieutenant bey dem Königl. Hannov. Garde-Grenadier-Regimente Herr Eduard Ernst Emil Friedrich Freyherr von Bock von Wülfingen nach seiner eignen Erklärung mit der Demoisell Elise Gollmann, katholischer Konfession, gebürtig aus Manheim ausser der Ehe gezeugt hat. Das Kind wurde am 11. Januar 1827 getauft und empfing in der H. Taufe die Namen : Johanne Julie Pauline mit dem Zunamen Bock. Taufzeugen waren : 1) Madame Johanne Artour 2) ; Madame Julie Thürnagel ; 3) Madame Elise Pauline Astaria, beyde letzte aus Manheim und abwesend. (Siegel der Kirche zu Seelze).

2. Avocat, vaudevilliste et finalement archiviste à l'Opéra. Il fut présenté à Wagner par Emile Ollivier. Sous l'anagramme de Nuitter, il a signé la traduction de *Tannhäuser*, il a traduit avec Wagner *Le Vaisseau fantôme*, puis seul *Lohengrin*. La première édition de *Tannhäuser* portant son nom est celle parue chez Durand en 1892, version complète et parisienne ; la 1re édition du *Vaisseau fantôme* et celle de *Lohengrin*, en français, avec

une feuille de papier et un crayon pour noter la musique qu'il lui chanta à mi-voix. Après le dîner il accompagna Truinet et son père chez eux et l'ami de s'écrier à plusieurs reprises « Mais quelle gaieté d'esprit, cher Maître ! » (En français, dans le texte original).

Où cette taverne se trouvait-elle et où habitait Truinet ? Wagner ne nous le dit pas. Quelques recherches à la Bibliothèque des travaux historiques de la ville de Paris, m'ont permis de répondre à ces questions et ces précisions justifient cette note. La taverne était située 22, rue Saint-Marc, entre la rue de Richelieu et la rue Vivienne ; et la bibliothécaire qui m'aidait dans mon enquête ne put s'empêcher de s'écrier : « Mais oui, il a pris le pont du Carrousel, a traversé le Palais Royal et s'est engagé dans la rue Vivienne ». Quant à Truinet, il habitait 83, faubourg Saint-Honoré ; pour s'y rendre, les amis en sortant de table, suivaient les Grands boulevards, promenade alors plus facile et plus pittoresque qu'aujourd'hui.

« Je t'ai volé ».

Dans son émission « Plaisir de la musique », le 10 février 1957, Roland-Manuel, après une exécution de *La Bataille des Huns* de Liszt, demande à sa partenaire Nadia Tagrine : « Eh bien, A quoi pensez-vous ? — Je pense qu'il y a de la *Chevauchée des Walkyries* dans l'air ! » Ce qui veut dire, toute métaphore mise à part, que le poème symphonique peu souvent exécuté a inspiré le prélude qui figure si souvent en fin de programme de nos grands concerts. Le rapprochement m'a paru, lui aussi, en l'air et suspect. Sur terre, je suis allé aux renseignements et voici ce que j'ai trouvé : très vraisemblablement l'idée musicale de la Chevauchée date

---

le nom du traducteur, mais sans date, parurent chez Flaxland, 1864, 1868. Une première édition en français de *Tannhäuser* parut chez Flaxland, juillet 1861, avec, dans le titre, l'indication suivante : « partition arrangée par *Vauthrot* », (ce dernier, 1825-1871, fut chef de chant à l'Opéra de 1856-1865). Il insista auprès de Wagner pour différentes corrections à opérer dans la traduction française « afin que le chant produisît plus d'effet et que la ligne mélodique tînt davantage compte des voyelles muettes ou accentuées françaises » *(Ma vie)*. En fait, sauf quelques changements de détail au début de la 1re scène le texte des paroles est absolument celui signé « Nuitter » ; quant à la transcription pour piano elle ne diffère que fort peu de celle parue chez Meser, à Dresde, en 1845, (2e version) transcription de Wagner lui-même. Il semble que le nom de Vauthrot occupe une place indiscrète sur la première page de cette première édition française (2e version, d'ailleurs).

de la rédaction de *la Mort de Siegfried*, date de 1848. D'une manière plus précise, la partition de la *Walkyrie* est terminée fin mai 1856, Wagner annonce à Liszt l'envoi du 3[e] acte, 20 juillet 1856. Le 16 février 1857 Liszt, de son côté, annonce à son ami qu'il a terminé quelque chose de semblable à ses précédents poèmes symphoniques ; il s'agit justement de *La Bataille des Huns* et il lui en fait l'envoi, fin juin 1860. Donc, s'il y a influence d'une œuvre sur l'autre, c'est dans le sens inverse. Ce n'est pas de chance.

Mais Roland-Manuel est un esprit trop fin pour s'attarder aux questions d'imitation : le 8 décembre 1957, à propos de Haydn et de l'Hymne impérial devenu l'Hymne national autrichien, il proclame : « Le droit de conquête » fait partie « du droit du compositeur ». Mais cette fois-là il s'arrête et insiste : il est question de Wagner. Et il nous présente l'auteur de *Parsifal* voyant s'approcher le rivage dernier du périple de sa vie, tout contrit, avouer à l'auteur de *Dante* qu'il lui a fait des larcins ; et ce dernier de répliquer, bonhomme et narquois : « Eh bien ! Ainsi du moins je serai joué ! » Roland-Manuel avait rapporté déjà une fois au moins, cette scène, sur le même ton : elle lui plaît. L'atmosphère cependant ne m'en a jamais paru wagnérienne, d'autant plus que je la connaissais ou croyais la connaître dans une tout autre version, peut être trop favorable au cadet et au gendre. Je me suis demandé s'il ne s'agissait pas d'un de ces bons mots qu'on se transmet de bouche à oreille, au grand dam de la forme première et authentique ; et puis la mémoire peut trahir l'intention la plus pure. Je suis donc allé derechef aux renseignements. Mes battues poussées dans tous les sens furent vaines. Chasseur malheureux, je ne les raconterai pas. Une note cependant du grand et beau manuel d'harmonie qu'est *La musique et la vie intérieure* de Bourguès et Dénéréaz (Alcan, 1921) me tint un moment en arrêt ; exempte toutefois de précision et de référence, mais non, peut être, de confusion, elle fut pour moi inutilisable. Enfin, grâce, de nouveau, au service de prêt de la B. N., j'eus entre les mains un exemplaire de l'ouvrage intitulé *R. Wagner und F. Liszt* de Kapp (Berlin et Leipzig, 1908). Dès la fin du premier chapitre où l'auteur caractérise cette « noble » amitié, j'ai découvert mon anecdote, avec une référence aux *Bayreuther Blätter* de 1900. Je me suis précipité sur ce numéro et voici ce que j'y ai lu :

« En septembre 1880, à Rome, Liszt décide d'aller à Sienne rendre visite à Wagner et à Cosima ; il était très fatigué. Mais comment revint-il de Sienne, plus plein de vie et de feu, rajeuni de 20 ans, débordant de bonne humeur, comme délivré de soucis : il avait

jeté un coup d'œil, à Sienne, sur la partition de *Parsifal*, qui, comme il le raconta avec joie, était maintenant terminée et demandait encore une paire de mois pour l'instrumentation : « Je t'ai volé, lui avait déclaré le Maître, en plaisantant — Mais je cherchais en vain dans mes souvenirs, disait Liszt, à quoi pouvait se reporter la plaisanterie du Maître. Ce dernier ajouta sur le même ton, de lui-même, en entonnant le motif en question : « *Les cloches de Strasbourg* commencent de la même façon — Eh bien ! Un temps viendra bien aussi pour cela » (Nun, es wird schon auch dafür mal eine Zeit kommen). Cependant il apparaissait de la manière dont ces paroles avaient été jetées, devant moi spontanément, au cours d'une conversation que Liszt était fier de cette plaisanterie du Maître ». Depuis, grâce aux points de repaire que dès lors je possédais, j'ai retrouvé la trace de ces plaisanteries dans la monumentale biographie de Glasenapp (tome VI, p. 391). Il ajoute les détails suivants : la scène a eu lieu le soir de la dernière journée passée par Liszt à Sienne, le 24 septembre ; le grand pianiste inspiré joua tout le 3e acte, les parties de chant et de chœur (sic) étaient tenues par le compositeur lui-même. Le biographe ne donne pas d'autre référence que *La Gazette de Bayreuth*.

Quant aux *Cloches de Strasbourg*, c'est une cantate pour orchestre, deux chœurs et baryton solo, composée sur des paroles arrangées par la princesse de Wittgenstein, d'après un poème de Longfellow. Elle a été jouée pour la première fois au concert donné à Pesth le 10 mai 1875, sorte de festival Liszt-Wagner. Cette cantate n'a pas paru dans la grande édition des œuvres de Liszt ; elle ne se trouve dans aucune des bibliothèques de Paris ; j'ai dû la faire venir du Conservatoire de Strasbourg. Elle porte comme épigraphe le premier mot du chœur initial : *Excelsior*, c'est le thème qui, répété deux fois, aux instruments sert d'introduction à la partition et y réapparaît en plusieurs endroits :



Au lecteur de faire la comparaison avec le thème de La Charité, premier de la partition de *Parsifal* et de juger jusqu'à quel point il y a emprunt, larcin.

L'article dont j'ai extrait et traduit le document cherché n'est pas signé. Peut-être est-il de Von Wolzogen, encore que celui-ci signe les articles qu'il fait paraître dans sa revue. Cet article est

un compte rendu sur la correspondance de Liszt adressée à la Princesse. Je me suis reporté à cette correspondance, aux 5 tomes, ainsi qu'aux 3 tomes de lettres adressées par Liszt à d'autres destinataires, sans lever le moindre trait faisant allusion à l'événement. Notre passage est, lui-même, dans l'article, une citation distinguée par des guillemets en marge ; elle n'est accompagnée d'aucun nom, mais elle est suivie des lignes que voici : « Telle est l'information que nous donne un des disciples de Liszt les plus particulièrement distingués à cause de leur talent et de leurs sentiments à l'égard de leur maître ». Devinette à laquelle j'ai donné comme réponse le nom de Hans de Bülow. Le livre de du Moulin Eckart (Münich 1921) a tenté alors ma curiosité ; elle n'a pas été entièrement satisfaite : cette lecture a confirmé la possibilité de mon hypothèse, c'est tout. Le livre de Kapp sur Liszt (Stuttgart, 1924) ne m'a rien fourni de plus. Pour authentique que nous pouvons la tenir, sous la forme que nous venons de la rapporter, l'anecdote n'est donc que l'écho d'un témoignage oral quelque peu mystérieux.

Enfin il n'est peut-être pas inutile de signaler comment cette histoire d'emprunt, ou plutôt cette historiette d'un prétendu emprunt, nous est servie : simplifiée, dénaturée, éventée, méconnaissable, de nouveau, ou déjà, dans le *Liszt* de G. de Pourtalès (Gallimard, 1926, p. 285) : « *Excelsior* est de cette date, où Wagner devait puiser une harmonie célèbre de *Parsifal* ».

Gustave LEPRINCE.

Voici le texte original et intégral de la lettre de Joseph Rubinstein. Glasenapp en donne un résumé très bref et quelque peu interprétatif ; il la date du début de mars, ce qui prouve qu'il n'en a pas eu directement connaissance (V, p. 341). Newman (IV, p. 640) y fait seulement allusion, il en cite quatre lignes de la fin, sans référence : le volume de Strobel est de dix ans antérieur.

Geehrtester Herr,

Ich bin ein Jude. — Hiemit ist für Sie Alles gesagt. Alle jene Eigenschaften, die an dem Juden der Gegenwart bemerklich sind, besass ich auch : In gänzlicher Muthlosigkeit und fast beschämender Schwäche schleppte ich mich durch das Leben. Da geschah es, dass ich durch die Umstände auf Ihre Werke aufmerksam gemacht wurde. Durch Serof in Petersburg ward ich zum Studium derselben angespornt. Bald gelangte ich im Verständniss derselben viel weiter als Serof selbst gekommen war. Genug ! Ich versenkte mich dergestalt in diese für

mich, und fü viele Andere gewiss auch, so neue Welt, dass ich bald die andere, die wirkliche nämlich, vergass. Doch die Zeit, die glücklichste meines Lebens war, die Zeit des Studiums in jenen Werken, ist nun vorbei. Diejenigen, die mich beobachteten, als ich Ihre Werke studirte, wissen, wie ich sie verstand. Madame Abaza aus Petersburg hat Ihrer Frau Gemahlin davon erzählt. Durch Ihre Schöpfungen ward ich auf die indische Religion geführt, und ich erkannte die Nichtigkeit aller Religion! Nun aber, nun bin ich abermals in dem trostlosesten Zustande. Ich versuchte eine dramatische Komposition, in der vielleicht Ihr Einfluss wiedererkannt werden könnte. Aber sie befriedigte mich nicht. Mein Zustand wird immer schlimmer, denne ich erkenne, dass die Juden untergehen müssen, wie sollte ich aber nicht untergehen, da ich selbst Jude bin? Durch die Taufe kann ich nicht untergehen. Mir bliebe nur der Tod! — Schon habe ich versucht, ihn mir zu geben; aber noch beschloss ich, Ihnen zu schreiben. Sie können mir vielleicht noch helfen. Ich meine selbstverständlich keine Hilfe aus blossem Mitleiden. Wenn es Ihnen blos darum zu thun wäre, dass ich mir nicht das Leben nähme, so wäre es umsonst, wenn Sie mich da beruhigen wollten... auf die eine oder die andere Weise würde ich doch zu Grunde gehen. Nein! Aber könnte ich Ihnen nicht bei der Aufführung der Nibelungen nützlich sein? Ich glaube, ich verstehe dies Werk, wenn auch noch nicht vollkommen. — Von Ihnen also erwarte ich Hülfe, und Hülfe die dringend ist. Meine Eltern sind reich. Die Mittel, um zu Ihnen zu fahren, würde ich sogleich haben. Ich erwarte ein Antwort so bald als möglich. Meine Adresse ist folgende: (sie kann blos in deutscher Sprache abgefasst sein): Joseph Rubinstein bei Herrn Isaac Rubinstein in Charkoff (Südrussland.) Bitte den Brief zu recommandiren, damit er nicht verloren gehe!

Charkoff, den 12/24 Februar 1872.

* A PROPOS DE QUELQUES MOTETS POLYPHONIQUES EN L'HONNEUR DE SAINT MARTIN

Contribution à l'histoire du motet aux XVIe et XVIIe siècle.

Il est difficile de parler des motets polyphoniques relatifs à Saint Martin sans en rattacher l'étude à l'histoire générale du motet. Nous l'envisagerons ici pour une période qui s'étend depuis la fin de la première école contrapuntique franco-néerlandaise, aux alentours de 1500, jusqu'à l'âge du style concertant, vers 1630. C'est là un temps de grande activité pour l'histoire de la musique, aussi bien que pour celles de la pensée et des arts plastiques. Tout est alors remis en question, en théorie comme en pratique, et les recherches, dans les domaines les plus différents, sont dominées par la pensée du retour à l'antique. Cette pensée se reflète en bien des traités, où l'on s'efforce de rattacher les modes d'église aux échelles des Grecs. Les controverses qui se sont élevées autour de cette question emplissent des volumes,

* N.D.L.R. — A l'occasion du centenaire de la découverte de son tombeau (Tours 1860) et du XVIe centenaire de l'introduction du monachisme en Gaule (Ligugé, vers 361), un *Comité national Saint-Martin*, présidé par M. Gabriel Le Bras, doyen de la Faculté de Droit et Président de la Société d'Histoire de l'Église de France, a patronné tout un cycle de recherches.

De nombreux travaux théologiques, liturgiques et historiques ont paru dans les revues spécialisées. Une enquête internationale est en cours sur le culte et l'iconographie populaire ; elle doit aussi être publiée. Enfin, une journée de musicologie a eu lieu à l'Université de Poitiers, le 8 juillet, sur le thème : « *La Musique et Saint-Martin à travers les âges* ». Le soir même un concert spirituel était donné, en « exempla » à la cathédrale de Poitiers.

Parmi les communications : M. Heinrich Husmann (tropes), Dom Hesbert (recensement des hymnes), Mlle Solange Corbin (offices de Saint-Martin) ; Mlle Denise Launay (Motets des xvie-xviie siècles), Mme Fedoroff (cantiques) et Mlle Simone Wallon (chants populaires) ; les trois derniers sont seules données ci-après.

et l'on n'en peut nier l'importance, car elles mettent en cause tout le système modal usité alors par les compositeurs. La pensée du retour à l'antique se retrouve aussi à la base des recherches menées à Florence, à Rome et à Paris, au sujet des rapports entre la musique et la poésie. Que le fruit de ces recherches ait été, pour l'art profane, la création de l'opéra, du récitatif et du chant solo, il n'y a rien là qui ne soit connu de tous.

Dans le domaine spécial de la musique sacrée polyphonique, la transformation est plus profonde encore, car les années 1500 à 1630 ont vu se succéder la Réforme et le Concile de Trente, deux événements dont les répercussions sur la musique ont été considérables. L'étude du motet martinien peut être considérée comme un chapitre dans l'histoire de cette métamorphose. On aurait pu l'envisager sous la forme d'une bibliographie des motets polyphoniques « à Saint Martin », mais il nous a semblé qu'elle n'aurait d'intérêt que par les conclusions qu'on en pourrait tirer : établissement d'une aire géographique, chronologie, etc. Une étude de ce genre devrait être menée de front avec celle de l'office martinien et avec les recherches sur les dévotions locales, ce qui dépasse largement le cadre de cet exposé. C'est pourquoi nous avons pensé qu'il serait plus sage de faire un choix parmi les motets martiniens, et de vous en présenter quelques exemples, illustrant les différents styles qui se sont succédés au cours de cette période. Une telle variété permet de suivre l'évolution du goût et la manière dont il a subi le contre-coup des événements historiques et religieux. On s'est, en outre, efforcé de rapprocher les uns des autres des motets de styles différents, utilisant un même texte, antienne ou prose ; les contrastes apparaîtront ainsi clairement, et mettront en relief tout ce que la science d'une école et l'imagination d'un compositeur peut apporter de nouveau à un texte immuable.

Le style contrapuntique sera représenté par un motet anonyme [1], imprimé en 1504, et dont le texte est celui d'une prose appartenant à l'office de Saint Martin, *Miles mirae probitatis* [2]. Par suite d'un phénomène étrange, le style contrapuntique, décrié par maint concile, dès longtemps avant celui de Trente, survivra jusqu'au XVIIe siècle dans la musique sacrée, sous le nom de *stile antico*, qui est presque un sobriquet. A ce genre appartient le

1. In *Motetti C.*, Venezia, O. Petrucci, 1504.
2. G. H. DREVES, *Anal. hymn. Medii aev... Sequent. ined., 3te Folge*, Leipzig, 1891, n° 335.

motet *Dixerunt discipuli*, publié à Paris par E. Du Caurroy en 1609, soit, 105 ans plus tard que le précédent, et 45 ans après la clôture du Concile de Trente. S'opposant au *stile antico*, le *stile concertato* sera représenté par des œuvres de types très différents : 3 motets, italiens et allemands, pour petit ensemble de solistes et basse-continue, du début du XVIIe siècle, et 3 motets de circonstance, dont l'un à double chœur, d'école française et, plus précisément, tourangelle, composés vers 1640. En écoutant successivement ces exemples si divers, on est amené à constater un fait assez paradoxal : le contrepoint, ou « chant figuré », redécouvert par les romantiques et vénéré depuis lors comme l'expression la plus pure du sentiment religieux (hormis le chant grégorien), fut en réalité blâmé pour son irréligiosité, tandis que les vœux du concile ont été comblés, en partie, par les œuvres de ce style concertant qui nous paraissent aujourd'hui très entachées d'esprit théâtral. Il convient donc de voir comment les choses se sont passées avant de s'étonner, sans doute à tort.



Dans le programme de travaux du Concile de Trente, aucun chapitre n'était consacré en particulier à la musique sacrée. Cette question fut abordée, les 10 et 17 septembre 1562, au cours de la session XXII, qui avait pour mission d'examiner les abus dans le Sacrifice de la Messe. D'emblée, la position était défavorable à la musique, puisqu'elle trouvait place parmi les abus. On pouvait d'ailleurs s'y attendre, car des critiques s'élevaient depuis longtemps contre des usages qui n'étaient que trop réels [1]. Nombreux sont les conciles provinciaux qui font entendre des doléances à ce sujet ; et jusqu'aux humanistes [2], qui prêtent leurs plumes à ces griefs. Le terrain était donc préparé pour une discussion et même pour une réforme de la musique sacrée. Contrairement à ce qu'on aurait pu prévoir, aucun travail constructif ne fut élaboré au cours de la XXIIe session. Les décrets promulgués le 17 septembre 1562 (canon VIII), sont d'une grande modéra-

1. Un choix de textes et d'extraits est donné par K. G. FELLERER, *Church music and the council of Trent*, in *Mus. quart.*, 1953.
2. GERBERT (*De Cantu*. II, 222) cite un texte d'Érasme : « Non his contenti operosam quandam & theatricam musicam in sacras aedes induximus, tumultuosum diversarum vocum garritum, quatem, non opinor, in Graecorum aut Romanorum theatris unquam auditu fuisse... » etc. Comm. in Corinth., I, 14).

tion [1], et un lecteur non averti pourrait être surpris par la teneur de ces textes qui blâment d'une manière générale tout ce qui est « lascif ou impur », n'exigeant des musiciens qu'un grand respect des paroles, qui doivent toujours être intelligibles. Il n'y a rien en cela qui puisse prêter à des interprétations malveillantes. Toutefois, les choses se sont aggravées, en mars 1563, au cours de la session XXIV. L'archevêque de Mantoue, cardinal Ercole Gonzaga, qui avait présidé avec tant de modération la session XXII, et le cardinal G. Seripando, viennent à mourir le 18 et le 22 mars, les légats G. Moroni et B. Navagero, qui les remplacent, se proposent de renforcer les décrets promulgués l'automne précédent. A cet effet, ils ajoutent un N° 3 aux 42 canons de la session XXIV, dirigeant leurs attaques contre la *musica troppo molle*. Ce fait, et quelques autres, ont été répétés, amplifiés, déformés. Plusieurs légendes sont nées, dont la plus célèbre est celle de la Messe dite « du Pape Marcel », qui aurait été, entre les mains de Palestrina, son auteur, l'instrument de salut de la musique figurée, menacée de mort par le Concile. (Un décalage de sept ans dans la chronologie des faits détruit, on le sait, une trop belle histoire) Tous ces bruits se sont accrédités jusqu'au temps de Victor Hugo [2], et même au-delà, donnant naissance à des pièces de théâtre, voire à des opéras [3], dans lesquels les PP. du Concile font figure de béotiens, ennemis de la culture et des beaux-arts, en particulier, de la musique. La vérité est apparue progressivement, par l'examen des textes [4]. Des musicologues allemands tels que K. Weinmann, puis K. G. Fellerer, se sont efforcés de réhabiliter la mémoire du Concile. Peut-être même Weinmann est-il allé un peu loin dans ce sens. Les avis des PP. du Concile étaient, en effet, très partagés, et la fable n'est pas entièrement inventée, selon laquelle la musique aurait couru de réels dangers (en ce temps, comme au nôtre...). Il faut bien que ce soit vrai, puisque l'Empereur Ferdinand Ier, favorable au principe des réformes, dont il avait proposé tout une liste au Concile, avait réagi de la façon la plus prompte à l'initiative inquiétante des cardinaux Moroni et Nava-

---

1. K. Weinmann, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik...*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1919. Pour les décrets du Concile de Trente, voir A. Theiner, éd., *Acta genuina... concilii Tridentini...* Zagrabiae, 1874, et *Concilii Tridentini Diaria, Acta, Epistulas...*, Freiburg, 1910 et ss. (Publik. d. Görresgesellsch.)
2. V. Hugo, Que la musique date du XVIe siècle. *(Les Rayons et les ombres)*.
3. F. Raugel, *Palestrina*, Paris, H. Laurens, 1930, p. 29.
4. Cf. ci-dessus, p. 69, notes et p. 70, n. 1.

gero : de toute urgence [1], il fit tenir aux légats une requête, les priant de ne pas inclure le chant figuré dans la *musica troppo molle*, car ce chant, disait-il, incite à la dévotion. On connaît aussi l'heureuse intervention des Espagnols, contée par le cardinal G. Paleotto [2], auditeur de la Rote, contre ceux qui avaient condamné la *musica in divinis agenda*. L'évêque de Ségovie, Aiala, invoque à ce propos les mêmes arguments que l'Empereur : depuis les temps les plus reculés, la musique est admise à l'église, qui reconnaît son pouvoir sur les âmes, qu'elle porte à la piété. Parmi les cardinaux se trouvaient, d'ailleurs, quelques mécènes amis de la musique, tel, cet Otto Truchsess von Waldburg, évêque d'Augsbourg, qui vint à Rome accompagné de son maître de chapelle, J. De Kerle. Tous ces faits incitent à penser que, s'il y eut réaction en faveur de la musique, il y avait eu menace, évidemment.

Le Concile prit fin en janvier 1564, laissant aux conciles provinciaux le soin de préciser et d'appliquer ses décrets en toutes matières. Des commissions furent constituées, confiées à des spécialistes, et la musique trouva, en C. Borromeo et en V. Vitellozzi, cardinaux préposés à cette tâche, des protecteurs tout autant que des censeurs. Le but immédiat de leurs travaux était la réforme de la Chapelle pontificale, réforme qui fit grand bruit et fut, on le sait, fort mal tolérée par le corps des chanteurs. De la Ville éternelle, on passa aux autres villes, et le cardinal Borromée, de retour en son diocèse de Milan, s'attacha à faire respecter les nouveaux décrets. C'est alors qu'on vit apparaître, dans les dédicaces des compositeurs, ainsi qu'aux titres de leurs œuvres, les traces de cette réforme : Costanzo Porta [3], Vincenzo Ruffo [4] protestent de leur soumission aux préceptes nouveaux. La divulgation commence.

Avant d'aller plus loin, il n'est peut-être pas inutile de résumer l'essentiel des griefs élevés contre cet infortuné contrepoint. Sous les termes de « lascif » et d' « impur », ou bien encore, de « profane », il faut entendre principalement l'usage des *Canti firmi* usités dans les Messes-parodies basées sur des chansons françaises, ce qui

1. Cf. Card. S. Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, Roma, 1660, cité par K. Weinmann, *op. cit.*, 5.
2. G. Paleotto, éd., *Acta Concilii Tridentini* [anno MDLXII et MCLXIII...], Zagrabiae, 1874. (Suite de A. Theiner, *Acta*... cf. p. 70, note 1.)
3. C. Porta, *Missarum Liber primus*, Venise, Gardano, 1578.
4. V. Ruffo, *Salmi suaviss... 5 voc.... composti novam... conform. al decreto del Sacro Concilio di Trento*, Venise, H. Scotto, 1574 ; *Messe... a 5 voci... nuovamente composte, secondo la forma del Concilio Tridentino*, Brescia, 1580 (remaniement de l'éd. de 1557).

nous entraîne en dehors des limites de notre sujet. Les *motets* sont plus directement visés par les plaintes dirigées contre la confusion dans les paroles, résultant de la polyphonie. La musique, disent les textes, ne doit pas tendre à la vaine jouissance des oreilles, mais ravir l'âme en la contemplation des joies célestes, *par le moyen des paroles clairement perçues de tous*[1]. C'est bien en cela que consiste, en effet, la plus lourde charge relevée au dossier du contrepoint : il dilue le texte et le rend inintelligible. On ne peut guère nier l'évidence de ce fait. Un autre grief, formulé à diverses reprises, a pour objet l'excessive durée des œuvres polyphoniques. L'Empereur Ferdinand laisse entendre que les musiciens de sa chapelle, tenus d'éxécuter des pièces très longues en un temps restreint, se tiraient de cette difficulté en accélérant le tempo jusqu'à la *praecipitatio*. Notons d'ailleurs que le motet martinien *Miles mirae probitatis*, de 1504, tout charmant qu'il est, dure plus de 9 minutes, tandis que le faux-bourdon du XVIIe siècle, établi sur le même texte, n'excède pas 1 minute et demie ! Quant au grief concernant la *musica troppo molle*, il semble qu'il atteigne directement l'élégance mélodique d'Ockeghem et la grâce de Josquin. En ce cas, il est difficile de ne pas souscrire aux vœux de l'Empereur, s'efforçant d'écarter les menaces dirigées contre le chant figuré.

***

Quelles ont été les conséquences de cette semi-révolution sur la musique, à partir du Concile de Trente ? C'est précisément cet aspect de l'histoire des styles que nous envisageons maintenant. En réalité, d'autres éléments sont intervenus pour concourir à la transformation de la polyphonie sacrée, et pour lui imprimer une nouvelle direction : en cette fin de la Renaissance, et dans les premiers temps de l'âge baroque, italien et allemand, à l'aube du classicisme français, le goût évolue ; les mœurs et les usages de la société subissent de grands changements. Vers le temps où les décisions du Concile de Trente sont reçues dans les royaumes catholiques (à l'exception de la France, qui ne l'enregistrera jamais officiellement)[2], la vogue du motet polyphonique est supplantée de plus en plus, en Italie, par celle du madrigal, en France,

---

1. A. THEINER, *op. cit.*, II, 122.
2. V. MARTIN, *Le Gallicanisme et la Réforme catholique, essai historique sur l'introduction en France des décrets du Concile de Trente (1563-1615), thèse...*, Paris, A. Picard, 1919.

par celle de l'air de cour et de la chanson ; de ce fait, il cesse d'être le morceau de prédilection des compositeurs et du public, sollicités par les genres profanes. La musique sacrée subit alors une double influence : celle du style théâtral qui se manifeste en Italie, dès 1587, avec les motets concertants des Gabrieli, et ne se fait sentir en France qu'un demi-siècle plus tard ; celle de l'humanisme, qui tend à établir la prépondérance des paroles, latines ou vulgaires, sur la musique. Celle-ci ne doit, en aucune manière, nuire à l'intelligibilité du texte. Pour parvenir à ce résultat, il n'est que de chanter à voix seule, ou à plusieurs voix prononçant simultanément les mêmes paroles. On rejoint ici les prescriptions du Concile de Trente, et tous ces éléments convergent pour donner à l'écriture harmonique et au chant à voix seule la prépondérance sur le contrepoint.



Mais il est temps de revenir à notre propos, qui est l'étude des motets à Saint Martin au cours de la période dont nous venons d'esquisser les grandes lignes, et de rappeler que le plus ancien parmi les motets que nous avons recueillis est une prose anonyme des premières années du XVIe siècle ou, peut-être, de la fin du XVe. Il s'agit de *Miles mirae probitatis*, contrepoint à 4 voix publié sans nom d'auteur dans l'un des plus anciens recueils de musique imprimée, les *Motetti C* ; édités à Venise par Petrucci en 1504. Seul motet dédié à Saint Martin parmi les 150 pièces de ce recueil, il a été, pour cette raison, atrribué à Jean de Ockeghem, maître de chapelle des rois Charles VII, Louis XI et Charles VIII, trésorier de Saint Martin de Tours, et mort depuis 9 ans lorsque le recueil vit le jour. Après Ambros [1], M. Brenet [2] accepte cette attribution, que A. Pirro n'a pas rejetée. Toutefois, D. Plamenac [3] estime que l'écriture de ce motet, particulièrement riche en imitations, est celle d'un musicien de la génération suivante. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est du plus beau style contrapuntique. Évoluant autour du *Cantus firmus*, les voix s'imitent entre elles, dessinant de souples motifs en valeurs brèves. On ne peut s'empêcher de penser à la *musica troppo molle* jugée indésirable par le cardinal Navagero. Divisé en 2 parties, le motet

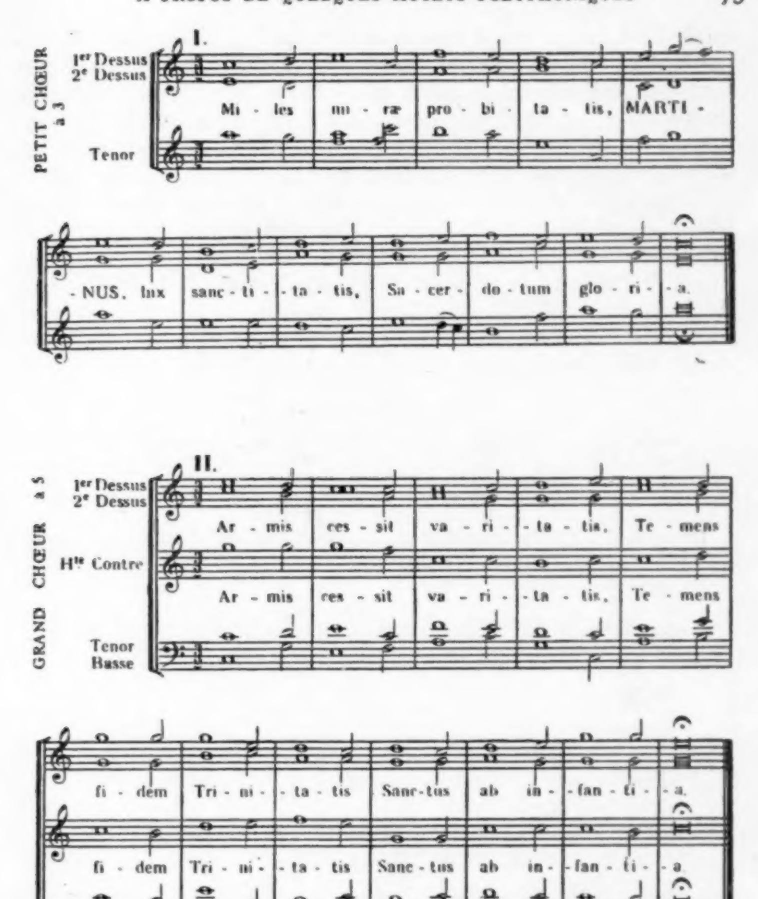
1. A. AMBROS, *Geschichte der Musik*, Breslau, Leuckhard, 1862, III, 177.
2. M. BRENET, *Jean de Ockeghem*. Paris, 1893. (*Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris.*, XX, 1893).
3. D. PLAMENAC, *Ockeghem.*, in *M.G.G.*, IX.

s'achève, selon la tradition, par un *stretto* en temps parfait, ou ternaire, qui doit être chanté plus vite. Empreinte de grâce aimable, cette musique, écrite pour la délectation, n'a peut-être jamais été éxécutée au cours d'un office.



Rien ne s'oppose plus à ce style que celui du faux-bourdon harmonisé note contre note, qui s'insère aisément dans l'office liturgique. Il est facile de s'en rendre compte en comparant le motet précédent avec un faux-bourdon anonyme, d'école française, à 2 chœurs, datant environ du milieu du XVIIe siècle [1]. Le texte est, de nouveau, celui de la prose martinienne *Miles mirae probitatis* ; le chant liturgique est placé au ténor ; le *petit chœur* est à 3 voix, le *grand chœur*, à 5. Notons en passant combien l'écriture harmonique employée ici est conforme aux vœux du Concile, et facilite la compréhension des paroles ; ceci n'implique naturellement aucun jugement sur la faible valeur musicale de cette œuvre.

1. B.N., Vma ms. 571, fol 65 v°.



Le motet de Du Caurroy qui vous est présenté maintenant est, avons-nous dit, d'une centaine d'années plus jeune que l'anonyme de 1504. Le sous-maître de la Chapelle d'Henri IV ne se décida que sur le tard à faire imprimer ses œuvres. Il eut encore le temps de voir paraître, en 1609, les 2 volumes de *Preces ecclesiasticae,* mais les *Meslanges* ne virent le jour qu'en 1610, après sa mort. Le motet à Saint Martin *Dixerunt discipuli,* extrait

du second Livre des *Preces ecclesiasticae* [1], est écrit en contrepoint fleuri, pour 5 voix. Donné tout à l'heure comme exemple tardif de *stile antico*, ce motet se rattache en effet aux méthodes du passé, à tel point qu'on a peine à discerner quels éléments nouveaux paraissent en ce beau motet, relativement à *Miles mirae probitatis* de 1504. Le contrepoint, du style le plus fluide, n'échappe pas pour autant aux défauts de l'ancienne école : durée excessive, dislocation des paroles. On peut donner de ce fait une explication plausible. Deux parties juxtaposées composent le motet de Du Caurroy ; l'une d'elles utilise le texte de la Ire antienne de Laudes de Saint Martin, l'autre, celui de la 5e antienne. Nous sommes donc en présence, non d'une pièce liturgique, mais d'une œuvre de concert.



Si la prose harmonisée est, ainsi que nous l'avons vu, un moyen simple de ne pas nuire à la compréhension des paroles, il est un autre procédé, plus recherché : le motet concertant, pour 2 ou

1. E. Du Caurroy, *Preces ecclesiasticae ad numeros musices redactae... Lib. I-II* (Paris, P. Ballard, 1609).

3 solistes dialoguant et vocalisant, à l'imitation du chant profane et de l'opéra nouvellement créé. Ce genre, qui fleurit en Italie, offre aux compositeurs les plus grandes possibilités d'expression musicale. Donnons-en pour exemples 3 antiennes de l'office de Saint Martin, mises en musique en ce style nouveau : *O virum ineffabilem*, répons de la *lectio quinta* de l'office de matines, composé par G. F. Anerio pour 2 soprani et basse-continue ; *O beatum virum*, antienne de *Magnificat* des 2e vêpres, écrite par C. Sätzl pour 2 ténors, basse et basse-continue, et *Dixerunt discipuli*, répons de la *lectio secunda* de l'office de matines ; mis en musique par A. Antonelli pour 2 soprani, basse et basse-continue. Ces 3 motets martiniens sont extraits de l'une [1] des nombreuses anthologies publiées en Allemagne, à Nuremberg, Leipzig, Strasbourg, au cours de la Ire moitié du XVIIe siècle. Ces recueils, destinés à l'éducation de la jeunesse, ont été rassemblés par des musiciens ayant fait leurs études en Italie, au *Collegium germanicum*, ou bien auprès de maîtres tels que V. Mazzocchi, à Rome. De retour dans leur pays, ils rapportaient dans leurs bagages un répertoire considérable de Messes et de motets italiens, presque tous de style concertant. Ces anthologies ont connu une vogue dont on peut se faire une idée en feuilletant, pour les années 1600 à 1650 environ, le volume du R.I.S.M. [2] consacré aux recueils collectifs. On y trouve, à profusion, des motets pour petits ensembles de solistes, basse continue et, souvent aussi, avec instruments, dûs à des auteurs italiens et à leurs imitateurs allemands. Classés selon l'ordre de l'année liturgique, ces recueils contiennent les antiennes de Saint Martin à la date du 11 novembre. L'un des 3 motets cités plus haut, *Dixerunt discipuli*, d'Antonelli, utilise le même texte que la 1re partie du motet de Du Caurroy, bien que dans un style tout à fait différent.



1. J. DONFRID, éd., *Promptuarium musicum... 3tia pars*, Strasbourg, 1627.
2. R.I.S.M., München, G. Henle, 1960.

Cur nos, Pater, de-se-ris? Aut cu-i nos deso-la - tos re-

Cur nos, Pa - ter, de - se-ris? Aut cu - i nos de-so-la - tos

- tum mar-ti - num

- lin - - quis? In - va - dent e - nim gre - gem tu - am

re - lin - quis? In - va - dent e - nim gre - gem tu - - am

In - va - dent e - nim gre - gem tu - - am

Il est difficile de déterminer quelle part revient au respect du Concile dans l'évolution de ce *stile concertato,* et quelle part, à l'influence du théâtre et du récitatif accompagné. Le plan est celui des airs profanes, constitués de segments juxtaposés, opposés les uns aux autres par le rythme, le tempo, le caractère. Et, dorénavant, on ne connaîtra plus d'autre plan dans la polyphonie sacrée, tout au moins jusqu'à la fin du XVIIe siècle.

Aux 3 aspects du motet martinien observés au cours de cet entretien — contrepoint, faux-bourdon, motet concertant — il faut encore ajouter le motet triomphal. Du 19 au 22 juillet 1641, la ville de Tours vit se dérouler des fêtes somptueuses ; processions, saluts solennels rehaussés de chants et d'orgues, cortèges de prélats et d'abbés évoluant dans les églises tendues de tapisseries, *Te*

Deum, ostentions de reliques ; tout ce faste se déployait pour célébrer un événement qui touche à l'histoire de Saint Martin, et de son culte. Le monastère de Marmoutier, qui, à cette époque, était jumelé avec celui de Cluny, avait obtenu de ce dernier, comme faveur insigne, le don d'une relique du grand fondateur : le radius de Saint Martin, conservé à Cluny, fut transféré à Paris, où Dom G. Tarisse fit exécuter, à son intention, un reliquaire, et, de là, à Tours, où l'archevêque V. Le Bouthillier le reçut en grande pompe avant de le remettre aux mains de Dom. A. Dohin, prieur de Marmoutier. Toutefois, la plume de Dom Martène, qui s'attarde avec complaisance (trop de complaisance, note en marge Dom Mabillon !) à ces détails pittoresques, glisse trop vite sur les programmes musicaux [1]. Il faut lire entre les lignes pour deviner la présence de la polyphonie. Et cependant, il semble bien qu'on puisse en reconstituer les éléments, grâce au manuscrit de la Bibliothèque Nationale déjà signalé ci-dessus, au sujet de la prose *Miles mirae probitatis*. Ce recueil contient, en effet, une demi-douzaine de pièces consacrées à Saint Martin et aux saints révérés en l'église de Tours. De ce nombre sont 3 œuvres de circonstance, composées visiblement à l'occasion d'une procession ou d'une importante solennité, sur des poésies latines non liturgiques ; ce sont : *Praesulum chorus*, à 6 voix, *Cantate Domino, o Turonenses*, à 6 voix, et *Gloriosa dicta sunt de te, Ecclesia Turonensis*, à 7 voix en 2 chœurs [2]. On peut lire, dans le texte du motet *Cantate*, une invocation au bras de Saint Martin qui ne laisse subsister aucun doute sur les circonstances dans lesquelles il fut composé, ainsi que les autres pièces de ce même groupe. Écrits en vue d'une célébration solennelle, à l'intention d'un auditoire nombreux, ces motets ne pouvaient être chantés que par un chœur très fourni, inapte, pour cette raison, à se plier aux exigences du contrepoint. Ils sont donc écrits en style harmonique, laissant ainsi l'attention de l'auditeur se porter sur le sens des paroles, et, par cela même, ne donnent prise à aucune critique. L'un de ces motets (*Gloriosa dicta sunt...*) requiert particulièrement notre attention, car il est écrit pour double chœur, en manière de dialogue ou, plutôt, de litanie. Il représente en effet,

---

1. Dom Martène, *Histoire de l'abbaye de Marmoutier... publiée par C. Chevalier*. (*Mém. de la Soc. archéol. de Touraine*, XXIV-XXV, 1875), II.
2. Vma. ms. 571. fol. 25, 60 et 3. Le motet « *Gloriosa dicta sunt de te...* » doit paraître prochainement dans l'*Anthologie du motet latin polyphonique, en France, de 1609 à 1661*, par D. Launay (Public. de la Soc. fr. de musicologie).

avec exactitude, la transformation qui s'est opérée en France, depuis Du Caurroy, dans le genre du motet triomphal. Les 2 chœurs s'équilibrent ainsi : le *petit chœur* comprend uniquement des voix de solistes, tandis que le *grand chœur* est plus fourni. Les 2 groupes inégaux dialoguent, et s'unissent aux cadences. N. Formé utilise déjà, en 1638, ce procédé qui deviendra celui du grand motet versaillais.

***

Nous avons vu quelle place les motets, et antiennes de l'office de Saint Martin occupaient dans le répertoire polyphonique, et quelles possibilités diverses se présentaient aux compositeurs, ayant en mains l'un ou l'autre de ces textes. Il nous est apparu, en revanche, que la liberté des musiciens avait à subir certaines restrictions. Lorsqu'il s'agit de liturgie ou de musique sacrée, ce n'est plus seulement l'individu qui imprime aux paroles la marque de son talent. Au-delà de sa volonté personnelle se dresse l'autorité d'une hiérarchie, seule apte à donner à la musique sacrée une tendance générale. Le Concile de Trente, à ce point de vue, a marqué la fin d'un âge et ouvert de nouvelles possibilités. Le Concile qui s'ouvrira bientôt amènera-t-il de nouvelles transformations ?

Denise LAUNAY.

LES CANTIQUES A SAINT MARTIN

On a dénombré 3672 églises dédiées à Saint Martin en France et 485 villages portant son nom. On pouvait donc s'attendre à rencontrer de fort nombreux cantiques en son honneur, même en se limitant, comme j'ai dû le faire, à la France seule. Or je n'en ai découvert, après de longues recherches, principalement dans le fonds de cantiques de la Bibliothèque nationale, que cinquante. Ce nombre permet toutefois un échantillonnage intéressant du cantique français du XVII[e] au XIX[e] siècle.

Une image de la popularité de Saint Martin se dégage-t-elle de ces recherches ? Et tout d'abord dans l'espace ? Le recensement des églises dédiées à Saint Martin auquel j'ai déjà fait allusion [1] fait apparaître une majorité de sanctuaires dans les diocèses de la moitié Nord de la France : Soissons (avec 158), Arras, Amiens, Cambrai, Rouen, Beauvais, Bayeux, Coutances dépassent chacun la centaine. Les cantiques, selon le lieu d'édition, reflètent une répartition analogue : 18 pour le Nord de la Loire (Paris, Blois, Sens, les départements du Nord, du Pas-de-Calais, de la Marne), mais il faut bien entendu faire une place spéciale à Tours qui fournit un cantique au XVII[e] siècle et 14 au XIX[e], et à Poitiers qui en fournit 7. Il n'en faudrait pas conclure que Saint Martin soit inconnu ailleurs. On a des recueils de cantiques à Arles, Nîmes, Perpignan, Carcassonne [2]. et en Charente, qui contiennent un ou plusieurs cantiques en son honneur ; j'ai trouvé un cantique breton, un flamand, 5 goigs catalans et même 2 cantiques romanches, ce qui nous sort de la France. J'ai borné mes recherches à ce pays, mais il est certain que les pays de langue germanique en apporteraient aussi. Il faudrait également poursuivre les

1. Albert Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, Tours, 1881.

2. On remarquera ce groupement dans le Midi. Il s'expliquerait par la dévotion personnelle des rois d'Aragon à Saint Martin, qui s'est vraisemblablement répandue au delà des Pyrénées. Voyez le retable catalan, n° 32 de l'exposition *Saint Martin dans l'art et l'imagerie*, Tours, 1961.

recherches locales, pour lesquelles le temps me manquait : des productions provinciales dorment sans doute dans les fonds des cathédrales ou des Bibliothèques municipales. Enfin toute statistique, dans l'espace ou dans le temps, est faussée par le fait que nous n'avons pas toute la production des siècles passés : il a dû exister des cantiques, surtout locaux, qui étaient de tradition orale seulement ; et même parmi les imprimés, nous n'avons pas tout conservé (cf. la bibliographie rétrospective des *Opuscules sacrés et lyriques* en 1772).

Toutes les époques se sont-elles intéressées à Saint Martin ? Il faut dire que d'une façon générale, le cantique s'intéresse peu aux saints [1]. Il est en effet beaucoup plus difficile d'éveiller des sentiments religieux en relatant une vie de saint qu'en évoquant les mystères de la religion, ou en exprimant directement ces sentiments ; il est difficile de dégager en quelques couplets une leçon des événements d'une vie. La vie de Saint Martin était cependant riche en épisodes d'une grande variété, il est curieux de voir ce qu'en ont retenu les versificateurs de cantiques : l'épisode du manteau partagé, la « première charité », bien sûr (il frappait d'autant plus qu'il s'agissait d'un militaire, exerçant, comme le dit un de nos cantiques « un métier fatal aux jeunes cœurs ») ; l'épisode du globe de feu apparaissant sur la tête du saint ensuite, sans doute parce que ce fait miraculeux attestait la sainteté de Martin ; l'épisode de sa mort, enfin et plus fréquemment encore, sa sainte indifférence *(qui nec vivere recusavit, nec mori timuit [2])*. Il faut dire que plusieurs cantiques sont tout simplement traduits de l'une ou l'autre des hymnes du propre du saint au diocèse de Paris (nous y reviendrons), ce qui explique la similitude des sujets traités. Mais n'oublions pas que le cantique est un reflet très fidèle de la piété de son époque, qu'il suit nécessairement l'évolution du sentiment religieux tout autant et plus encore que celle du goût. Au XVIIe siècle, les cantiques semblent plutôt à usage personnel que collectif, la piété est une piété individuelle (on a

---

1. J'entends le cantique à usage général, chantable en toute église, le cantique de catéchisme, de mission. Car, comme l'a fait remarquer le Professeur Le Bras, le saint peut au contraire être très populaire localement. Cela est surtout vrai de la Bretagne, mais on trouverait certainement ailleurs encore des paroisses où la fête patronale est célébrée avec ferveur (tout en étant, bien sûr, prétexte à réjouissances profanes). Mais il s'agit de saints strictement locaux, et ce n'est pas en Italie seulement que la madone de X n'est pas celle de Z. Il faut aussi mettre à part les lieux de pèlerinage consacrés à un saint, comme le sont pour Saint Martin Tours et Poitiers. Là le cantique au saint est nécessairement en usage.

2. 3e antienne des secondes vêpres.

souvent relevé la complète absence à cette époque de ce qu'on appelle de nos jours « la participation des fidèles à la messe »), elle est profondément axée sur l'amour de Dieu, le « saint amour », que nous nous étonnons aujourd'hui de voir si naturellement mystique. Tout ce qui peut provoquer et entretenir cet amour est sujet de cantique : mépris du monde, brièveté et misère de la vie, vanité des choses humaines, délices de la solitude, désir du Ciel, gratitude envers les bienfaits de Dieu. Au XVIIIe siècle les missions continuent à se développer, et avec elles les recueils de cantiques de mission. Les thèmes sont ceux que tout missionnaire emploie : horreur du péché, jugement dernier, Enfer, usage des sacrements, aumône, conformité à la volonté de Dieu. On sent que la contemplation cède un peu le pas à la vie active, que les questions pratiques passent au premier plan. Mais les missionnaires (les Capucins, Montfort, etc.) ne s'intéressent pas à Saint Martin. Le XIXe siècle continue le XVIIIe, mais perd peu à peu le sens de la dignité, de la mesure dans les textes ; le pompiérisme, le mauvais goût ne sont pas que dans la musique. Les cantiques à Saint Martin se font de plus en plus prolixes, ils veulent tout dire, énumèrent tous les épisodes de la vie du saint : c'est qu'ils sont désormais destinés à l'*honorer;* il s'agit de « célébrer sa gloire », « chanter ses vertus et sa gloire » ; il n'est plus tellement un exemple qu'un protecteur dont on réclame le secours pour les chrétiens et pour la France. Certains cantiques demandant seulement sa protection arrivent à être tellement passe-partout qu'ils pourraient s'adresser à n'importe quel saint.

De tout ce qui précède il ne semble néanmoins pas possible de tirer des conclusions sûres quant à la popularité de Saint Martin. Car le véritable problème, qui restera toujours insoluble, est de savoir si les cantiques conservés ont eu une véritable popularité. Il est rarissime de retrouver un cantique à Saint Martin dans plusieurs recueils, contrairement à ce qui a lieu pour d'autres cantiques que l'on voit répétés depuis leur apparition jusqu'à la fin du XIXe siècle, et même encore au XXe (comme par exemple les célèbres cantiques *Au sang qu'un Dieu va répandre*, *Le Ciel en est le prix*, *Par les chants les plus magnifiques*, ou encore *Travaillez à votre salut*). Ce n'est guère qu'au XIXe siècle qu'un ou deux cantiques à Saint Martin sont répétés dans différents recueils. Certains cantiques sont si tarabiscotés, dans leur mélodie comme dans leur texte, qu'on se demande par quel prodige ils auraient jamais pu être adoptés par les fidèles. Car enfin il ne faut pas oublier que le cantique a avant tout un rôle pastoral. Parce qu'il

est extra-liturgique, il faut bien que son texte et sa musique soient directement accessibles au peuple qui doit le chanter.

Non pas, certes, que le cantique soit une œuvre populaire, au moins quant à son texte : la plupart des textes sont d'une langue savante, et nous en connaissons très souvent les auteurs. Quant à la musique, les cantiques ont de tout temps été écrits sur des timbres, airs connus, presque toujours profanes, et plus ou moins savants. Cette pratique du timbre semble avoir duré jusque vers 1820 au moins (j'ai même trouvé encore en 1885 un cantique à Saint Martin qui se chantait sur *Combien j'ai douce souvenance*). Ensuite apparaissent les mélodies originales de tous ces cantiques du XIXe siècle qui sont restés en usage jusqu'au renouveau des récentes années. Cependant, même au XIXe siècle, Saint Martin n'a pas rencontré de compositeur : à part deux mélodies originales, ses cantiques se chantaient sur la mélodie de cantiques contemporains. La pratique du timbre est évidemment dangereuse, car si le premier couplet est généralement bien adapté, ce n'est pas toujours le cas des suivants. Ces inconvénients n'avaient pas échappé à l'auteur des *Opuscules sacrés* de 1772 [1], qui écrit : « Il faut encore ajouter qu'on ne connoît plus les airs sur lesquels ils [les cantiques] ont été faits : les éditeurs les ont adaptés à d'autres airs suivant leur caprice, et les ont rendu par là ridicules... En général le plus grand défaut de ceux qui font des cantiques est de ne pas assez consulter le chant ».

Écrit ou non sur un timbre, le cantique est dépendant du langage poétique et musical de son époque. Destiné à la foule, il se contente généralement des formules les plus courantes de ce langage, sans éviter les écueils du mauvais goût. On en jugera par les exemples que nous allons maintenant donner.

Pour le XVIe siècle, je n'ai rencontré aucun cantique à Saint Martin : il semble que le genre ait à peine commencé. Le XVIe siècle est le siècle des noëls et des psaumes. A. Gastoué dans son ouvrage *Le Cantique populaire en France* [2] ne cite guère qu'une douzaine de recueils ou pièces isolées. On peut se demander si l'on ne chantait pas encore en latin.

Au XVIIe siècle, j'ai pu trouver 5 cantiques à Saint Martin, et 2 autres où il est fait allusion à ce saint. Ce chiffre relativement élevé n'autorise cependant pas à conclure qu'il fut un saint popu-

---

1. Cf. Bibliographie, nos 10-11. Ce célèbre recueil serait l'œuvre de D. Simon (de Toul) selon Quérard, de l'abbé Henri-François-Simon de Doncourt, selon Barbier.

2. Amédée GASTOUÉ, *le Cantique populaire en France*, Lyon, 1924.

laire à l'époque : il n'y a rien le concernant dans les plus célèbres recueils du temps, comme par exemple la *Pieuse alouette*, la *Philomèle séraphique* [1].

Le premier cantique date de 1618, il est des frères Bachet et a été publié à Lyon, sans musique, mais avec le souhait des auteurs qu'on lui en ajoutât [2] : en voici quelques strophes, dont la préciosité ne manque pas de saveur :

4. Qui n'admirera ta grandeur ?
Celui qui de tous biens abonde,
Dont il départ à tout le monde,
De toi se rend le demandeur.

5. Et témoignant combien l'honneur
De ton beau présent il agrée,
Voilà qui porte la livrée
De toi son serf, lui le Seigneur.

6. Don magnifique et glorieux
Par qui ta cape en deux fendue
Paraît de plus grande étendue
Que n'est pas la cape des cieux.

7. Car le ciel au tour limité
Couvre le monde de la sienne :
Mais seule une part de la tienne
Couvre la même Infinité.

8. Partant au couper du manteau
Désormais on te peut connaître,
Comme l'on reconnut ton maître
Jadis au rompre du gâteau.

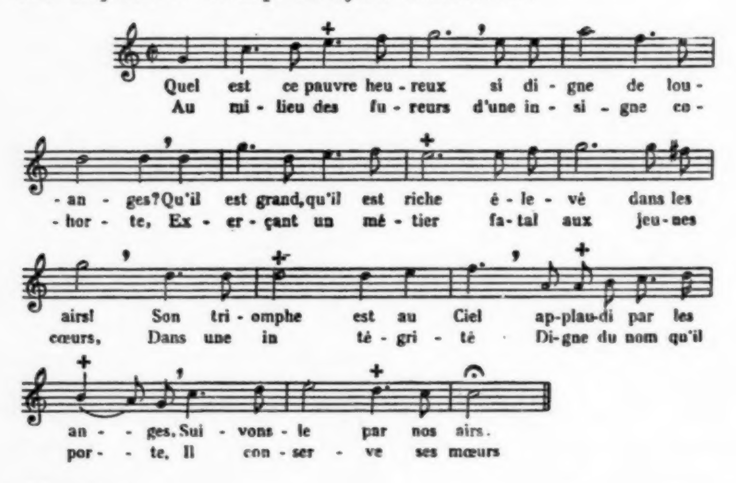
3 cantiques nous sont fournis par la traduction française des hymnes de Santeul par Saurin. Les hymnes de Santeul, on le sait, ont remplacé au XVII[e] siècle les hymnes anciennes encore en usage (le *Breviarium parisiense* est de 1680) [3]. Par un souci pastoral intéressant, elles furent rapidement traduites en français pour être chantées soit sur des mélodies spéciales à cette traduction, soit sur les mélodies même du plain-chant musical nouvellement

---

1. La *Pieuse alouette* retient pour le mois de novembre : la Toussaint, la Présentation, Sainte Cécile, Sainte Catherine, Saint André ; la *Philomèle séraphique* la Toussaint, Sainte Catherine, Sainte Cécile.
2. Pour la description des ouvrages cités, se reporter à la bibliographie.
3. Cf. l'article *Gallican (néo-)*, de Dom Maur Cocheril in *Encyclopédie de la musique*, t. II, Paris, Fasquelle, 1959.

composées pour les hymnes latines. Nous avons la bonne fortune d'avoir conservé ce plain-chant, avec le nom des compositeurs, entre autres à la fin de l'édition « novissima » des œuvres de Santeul en 1698 [1]. Les trois hymnes à Saint Martin, toutes trois de même mètre, *Ecquis ardentes* (d'abord *Arduas ecquis*), *Quo fugis praeceps* et *Thure fumantes*, se chantent sur une mélodie d'un certain Dubois « de l'Hôtel de Guise », que Pocknee dans son ouvrage *French diocesan hymns* [2] appelle Philippe Goibaud Dubois. Nous la citerons plus loin.

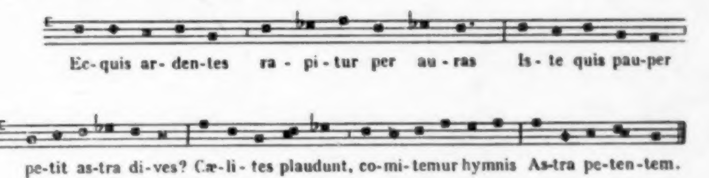
La traduction [3] de Saurin, dans la deuxième édition de son recueil en 1693, contient à la fin six mélodies servant chacune pour une quarantaine d'hymnes. L'auteur en est *Montarin*, dont les recueils de Ballard nous ont conservé quelques airs entre 1704 et 1731. La traduction de Saurin est correcte, fidèle à l'original, mais sans grande envolée. On en peut juger par l'exemple suivant. La mélodie a un certain charme et n'était pas difficile à retenir, mais la prosodie n'est pas toujours excellente :



---

1. Jean de SANTEUL, *Hymni sacri et novi. Editio novissima*, Parisiis, D. Thierry, 1698.
2. C. E. POCKNEE, *The French diocesan hymns and their melodies*, London, 1954.
3. Cette traduction semble avoir pris valeur quasi officielle. C'est ainsi que le propre bilingue de Saint Martin (*L'Office de Saint Martin, archevesque de Tours, tiré de l'Ecriture sainte, selon l'usage du bréviaire de Sens, traduit en françois pour l'utilité des peuples*, Paris, 1712) reproduit cette traduction.

Ce genre des hymnes traduites en français en guise de cantiques semble avoir été en faveur longtemps et partout. On le trouve au XVIIIe siècle, qui nous apporte en 1746 la traduction de l'hymne des secondes vêpres *(Perfusus ore lacrymis)* : *Le prélat lève en haut ses yeux baignés de larmes*, avec une mélodie originale. On trouve vers 1810 à Carcassonne des hymnes traduites « en vers patois et avec les mêmes airs du latin », parmi lesquelles deux concernent Saint Martin. Ce sont *Dous sants que soun dins la glorio*, traduction de la prose *Quis in numero sanctorum*, qui se chantait sur la mélodie de l'*In triumphum mors mutatur* [1], et *Qu'es acquel pauré*, traduction de l'hymne *Ecquis ardentes*, à chanter sur la mélodie du plain-chant. Il est à peu près certain qu'il s'agissait toujours des mélodies composées pour les hymnes de Santeul. Voici celle de Dubois pour l'*Ecquis ardentes :*



et voici ce que devait vraisemblablement donner l'adaptation du cantique (en appliquant les règles d'exécution du plain-chant en usage au début du XIXe siècle) :



1. Hymne pour un martyr. Selon U. Chevalier apparaît pour la première fois au bréviaire d'Amiens en 1752, et à Carcassonne en 1833, ce qui devrait

A Tours en 1876 on chante encore la traduction de l'hymne *Perfusus ore lacrymis : L'humble Martin, les yeux baignés de larmes,* sur une mélodie moderne cette fois.

Du XVII[e] siècle datent encore ces *Cantiques pour l'année chrétienne sur différens airs anciens et nouveaux,* Sens, 1698, qui contiennent un long cantique à Saint Martin, *Glorieux catéchumène,* parmi d'autres pour les fêtes du Seigneur, de la Vierge, des principaux saints et du commun des saints. Il se chante sur un timbre fort connu, *La bergère Célimène,* auquel il est bien adapté, avec des couplets assez populaires d'allure [1].



Avant d'en finir avec le XVII[e] siècle, je m'en voudrais de passer sous silence non pas un cantique à Saint Martin, mais un cantique auquel un couplet consacré à Saint Martin a été ajouté. Il s'agit d'une œuvre du P. Surin, le célèbre mystique, qui s'appelle l'*Hôpital de l'amour* et figure dans les très nombreuses éditions des

---

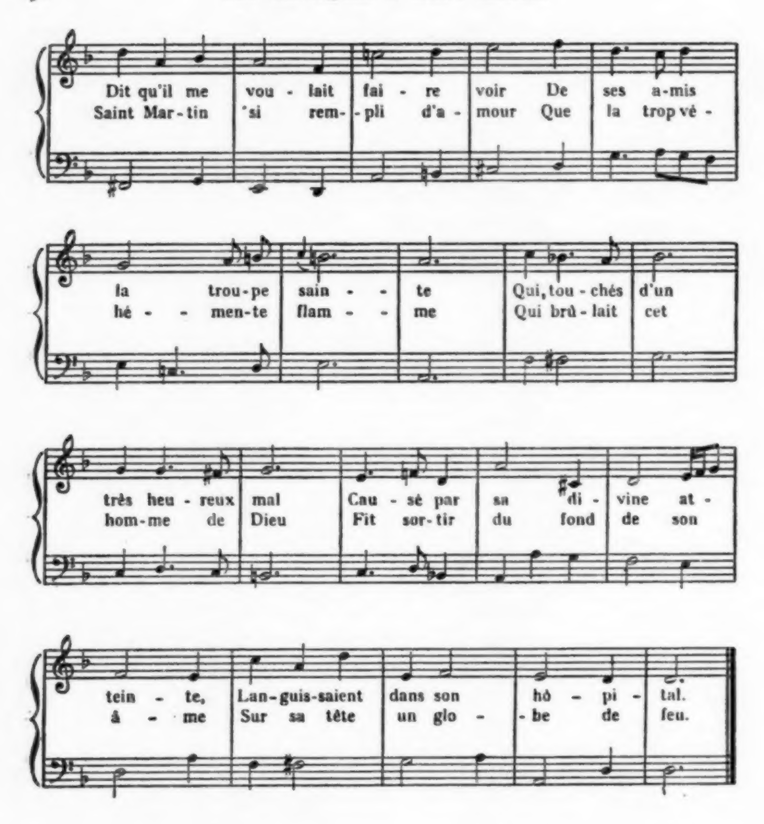
sans doute reculer la date de notre recueil de vingt-cinq ans environ. Je n'ai pu jusqu'ici en trouver la mélodie.

1. Ce timbre a été étudié par Simone WALLON *(Romances et vaudevilles français dans les variations... de Mozart,* in *Bericht... Kongress Wien 1956),* qui en a montré les vicissitudes à travers le temps. Il a en effet reçu plusieurs mélodies, dont la dernière a été variée par Mozart. Il ne s'agit pas de celle-là, bien entendu, mais de celle qui paraît pour la première fois dans les *Brunetes* de Ballard, en 1703, et leur est antérieure.

Cantiques spirituels de l'amour divin de cet auteur [1]. C'est une œuvre curieuse, comme la plupart de celles de ce volume. L'auteur se figure un hôpital où les malades sont tous ceux que l'amour du Christ a blessés, et particulièrement les mystiques qui ont reçu une plaie divine, comme Saint François, Sainte Thérèse. L'hôpital a deux salles, la salle des amants et la salle des amantes. Dans celle des amants on rencontre Saint Jean, Saint Paul, Saint Alexis, Saint Benoît, etc., mais le P. Surin ne s'est pas intéressé à Saint Martin, non plus que dans les cantiques qu'il consacre à un seul saint. Mais j'ai découvert, relié à la suite de la troisième partie de la *Belle bible des noëls de Tours* de 1690, une feuille volante intitulée *L'Hôpital de l'amour, revu et augmenté,* qui contient un couplet en l'honneur de Saint Martin. Le cantique original, comme l'édition augmentée, pouvait se chanter sur trois timbres au choix : *Contre mon gré je chéris l'eau,* timbre très employé au XVIIIe siècle mais antérieur, et que l'on trouve notamment dans la *Clef des chansonniers* [2], ou sur *l'Echelle du Temple,* dit aussi *Monsieur le prévôt des marchands* ou encore *Air des Rochellois,* timbre très répandu aussi, ou enfin sur l'air *J'aime bien quand je suis aimé.* La mélodie de cet air, qui n'est pas un timbre proprement dit, se trouve dans un manuscrit du Département de la Musique de la Bibliothèque nationale provenant de la collection Prunières, pour une voix et b. c., sous le nom de *Granoulhet,* et, anonyme, à 2 voix (S. et B.), dans le *Recueil d'airs de différens auteurs* de Ballard de 1659. Jean Granoulhet de Sablières [3] fut intendant de la musique du duc d'Orléans, frère de Louis XIV. Voici ce cantique :



1. 1re éd. 1657, dernière éd. à la B. N. 1731.
2. *La Clef des chansonniers,* Paris, 1717, I, p. 46.
3. Longtemps confondu avec Antoine de Rambouillet, sieur de La Sablière, « grand madrigalier », le mari de Mme de La Sablière chez qui vécut La Fontaine vieillissant. La Sablière n'a jamais écrit de musique et celle du recueil anonyme de ses madrigaux publié par Christophe Ballard en 1704 ne doit pas lui être attribuée. On ne connaît de Granoulhet (ou Granouillet) que quelques airs dans les manuscrits de l'époque, ses opéras (Amours de Diane et d'Endymion, Triomphe de l'Amour), étant perdus.



Je me suis étendue un peu sur le XVIIe siècle parce qu'il est, si j'ose dire, plus vénérable que les siècles suivants. Au XVIIIe siècle, 3 cantiques à Saint Martin seulement. Le premier, en 1746, est encore une traduction de Santeul *Le prélat lève en haut ses yeux baignés de larmes*, dont j'ai déjà parlé ; la musique en est peu intéressante. Le second, de 1754, se trouve dans les *Cantiques spirituels sur les épîtres et évangiles de l'année.* L'épître de la fête de Saint Martin au diocèse de Tours est le passage de l'épître de Saint Paul aux Philippiens (I, 21-24), où l'apôtre dit : Cupio dissolvi et esse cum Christo. Non plus que l'apôtre, le saint ne refuse néanmoins pas le travail (non recuso laborem). Cette similitude dans la vie des deux saints fait le sujet du cantique. Il

se chante sur le timbre *Que j'aime les larmes*, qui est noté, mais que je n'ai pu identifier :



En 1769, dans les *Cantiques spirituels sur les principaux points de la religion et de la morale chrétienne*, et réédité en 1772 dans les *Opuscules sacrés et lyriques* de la paroisse Saint Sulpice, ancêtres des *Cantiques de Saint Sulpice* dont il y a eu tant d'éditions, nouveau cantique, plus ou moins paraphrasé de l'hymne de Santeul. La mélodie, assez compliquée, est celle de l'air *Vous dont l'âme a reçu l'atteinte :*



On trouve enfin en 1719 dans les *Cantiques spirituels* de Philippe Bourdonneau, l'auteur de célèbres noëls, de belles litanies des saints en français, d'une très heureuse inspiration, qui se chantent

« sur le chant de Léandre » (*Léandre étant dessus le bord*). Ce texte, d'abord sur une mélodie de Guédron, fut ensuite chanté sur une des nombreuses variantes du fameux timbre *Confiteor*, celle que l'on trouve entre autres dans les noëls de Gui Barozai. Voici la première et la dernière strophes de ces litanies, ainsi que la strophe consacrée à Saint Martin :



Prélat, l'ornement des prélats,
Martin qui rendîtes la vie
A trois à qui, d'un tour de bras,
La mort l'avait déjà ravie,
Nous nous prosternons devant vous,
Homme de Dieu, priez pour nous.

Agneau de Dieu, divin Jésus,
Divin Sauveur de tous les hommes,
Hélas, ne nous rebutez plus
Et songez à ce que nous sommes,
Tout notre recours est à vous,
Seigneur, ayez pitié de nous.

Je passerai plus rapidement sur le XIXe siècle. J'ai déjà parlé des traductions carcassonnaises des hymnes de Saint Martin vers 1810. Saint Martin devait être populaire à Carcassonne, car on trouve encore dans la même ville en 1822 dans un *Recueil de divers chants d'Église en vers patois*, par M. Nérie, curé d'Alzonne, un cantique à Saint Martin sur l'*O filii* qui est le meilleur cantique, au point de vue du texte, de tous ceux que notre saint a inspirés. Quelques-unes de ses 17 strophes donneront une idée de la vigueur du style :

8. Aban qué fouguès baptisat
Parlaboun dè sa caritat,
E n'éro-ncaro qu'un souldat.
Alleluia.

10. A sa voix l'abuclé-stounat,
Beï marcha-l tort qu'és rédressat,
Lé malaout rébén èn santat.
Alleluia.

11. Lé sourd éntèn, parla lé mut,
Ré nou résist-à sa bértut,
Jusquos aïs morts l'an éntèndut.
Alleluia.

14. Marti, sus lé bord dal toumbèl
Beï sa plaço marcad-al cèl,
E nou pénso qu'à soun troupèl.
Alleluia.

15. Quand lé moumén és arribat,
Bénix soun poplé counstérnat
E dintro dins l'étèrnitat.
Alleluia.

16. Mais pèr oubténé las fabous
Qué pot soullicita pér nous,
Cal èstré sous imitatous.
Alleluia.

17. Aco, n'és qu'én lé séguissén,
Qu'én l'imitan, que parbéndrén
Al rouyaumé qué nous attén.
Alleluia.

Dans la première moitié du XIXe siècle, on dirait que la popularité de Martin subit une éclipse. Les recueils de cantiques sont désormais visiblement destinés aux enfants (petits séminaires, catéchismes, maisons d'éducation) et parmi les cantiques en l'honneur des saints, on remarque la prédominance des saints d'appartenance jésuite — les Jésuites tenaient ou avaient tenu en effet la plupart de ces maisons — et de ceux qu'on proposait en modèle à la jeunesse (Saint Joseph toujours, Saint Ignace, Saint François Xavier, Saint Louis de Gonzague, etc.).

Mais dans la seconde moitié du siècle, on assiste à une subite

floraison de cantiques à Saint Martin, et ceci dans toute la France. Que s'est-il donc passé ? Il s'est passé que l'on a retrouvé le tombeau du saint (en 1860), que l'on parle de lui élever un nouveau sanctuaire, qu'on essaie, au milieu des malheurs de la France et du temps, soit dans le domaine religieux (expulsion des religieux, emprisonnement de Pie IX), soit dans le domaine profane (guerre de 1870), de faire de Martin un saint national. On le présentera désormais comme le convertisseur de la Gaule, le saint patron de la France, le protecteur dans le danger. Le rôle des érudits qui ont remis le saint en honneur, en particulier *Lecoy de la Marche*, a été déterminant. On voit aussi se transformer la piété. Le XVIIe siècle a davantage été frappé chez Saint Martin par son amour du Christ, sa soif du Ciel, sa force d'âme, sa puissance visible dans ses miracles. Le XVIIIe siècle a mis plutôt l'accent sur ses vertus, chasteté, modestie, patience, douceur, humilité. On passe au XIXe siècle à une piété nationale, et beaucoup plus attachée aux faits extérieurs de la vie, à l'anecdote, avec des allusions volontiers érudites (naissance à Sabarie, enrôlement quasi de force, etc.).

Parmi les cantiques à Saint Martin de cette époque dominent les livrets de pélerinage contenant chacun plusieurs cantiques. C'est ainsi que deux recueils de Tours de 1863 et 1875 fournissent à eux seuls 11 cantiques, plus lamentables les uns que les autres (les trouvera-t-on charmants dans cent ans ? on peut en douter). On rencontre également des feuilles volantes qui étaient distribuées au moment des missions : il était d'usage de commencer la mission par une neuvaine au patron de la paroisse, et Saint Martin était patron, nous l'avons vu, d'un grand nombre d'églises [1].

La musique ne figure que rarement sur ces livrets ou feuilles volantes, mais le timbre, généralement celui d'un autre cantique connu, est le plus souvent indiqué. On peut donc, avec quelques recherches, retrouver la mélodie. C'est, par exemple : *Marie, elle est notre patronne*, *Catholique et Français toujours* (qualifié de « chant national »), *A tes pieds*, *Reine immaculée*, *Laudate Mariam*, *Ave Maria* de Lourdes, c'est-à-dire, on l'aura remarqué, des cantiques de pélerinage (presque tous de Lourdes), qui avaient déjà fait leurs preuves comme cantiques de foule. Il y a en effet

---

1. J'ai même rencontré un opuscule publié en 1863 par l'abbé Jourdan de Montpellier, intitulé *Neuvaine et autres exercices de piété en l'honneur de Saint Martin* et conseillant de commencer toute mission par cette neuvaine particulièrement efficace !

à cette époque, à côté de cantiques d'un pompiérisme affligeant, quelques cantiques d'allure populaire intéressants.

Saint Martin, je l'ai déjà indiqué, n'a pas eu les honneurs de beaucoup de mélodies originales. Il serait cependant injuste d'oublier l'abbé F.-X. Moreau, qui fut maître de chapelle de la basilique Saint Martin de Tours, et qui n'écrivit pas moins de 12 cantiques en l'honneur de Saint Martin [1], dont je n'ai pu retrouver que deux. L'un d'eux, qui doit dater de 1875 environ, est encore très connu et m'a été cité par plusieurs correspondants. Il figure entre autres dans le recueil de l'abbé Dubois encore réédité en 1949 ! C'est bien le chef d'œuvre du genre :



Quant au xx[e] siècle, il m'a fourni un recueil de Poitiers de 7 cantiques (pour la plupart antérieurs), dont celui que Charles Bordes

1. Vraisemblablement, comme pour le cantique cité, paroles et musique.

écrivit sur le texte « populaire » *Conduit par Hilaire*. C'est simplement une harmonisation de l'hymne *Iste confessor*, mais ce cantique pouvait aussi se chanter sur l'*Ave Maria* de Lourdes. Un autre cantique, composé par le chanoine Chabot de Marseille, a paru en 1931.

De nos jours que chante-t-on en l'honneur de Saint-Martin ? On a pu entendre à Marmoutiers un cantique moderne sur un choral de Bach. Aucun écrivain ni compositeur de cantique contemporain ne semble avoir été inspiré par Martin. Il est vrai que les cantiques en l'honneur des saints sont passés de mode, comme d'ailleurs leur culte.

Cette année martinienne aura du moins été l'occasion de rappeler la popularité de Saint Martin en France dans la musique, savante ou moins savante — popularité sans doute moins grande que dans les arts plastiques, mais bien réelle cependant — et cette brève étude du cantique martinien aura permis de déceler, à travers les formes changeantes de la langue littéraire, de la langue musicale et des tendances de la piété, une permanence de son culte dans le temps et dans l'espace.

Y. Fédoroff.

BIBLIOGRAPHIE CHRONOLOGIQUE DES CANTIQUES A SAINT MARTIN

1 Guillaume Bachet et Claude-Gaspard Bachet, *Chansons spirituelles et dévotes sur toutes les principales fête de l'année*, Lyon, J. Cautret, 1618, p. 69.

2 P. Portes, *Cantiques pour les principales festes de l'année... le tout composé en latin... exprès pour être mis en musique*, Paris, J. Guignard, 1685, pp. 114 et 115.

3 Jean de Santeul, *Traduction en vers françois des hymnes* [par l'abbé Saurin]... 2e éd., Paris, C. Mazuel, 1693, pp. 116, 117, 119.

4 *Cantiques pour l'année chrétienne...*, Sens, C. A. Pressurot et L. Raveneau, 1698, p. 236.

5 Le P. Jean-Joseph Surin, *Cantiques de l'amour divin. L'Hôpital de l'amour, revu et augmenté*, s. l. n. d. (ca 1690), p. 3.

6 Philippe Bourdonneau, *Cantiques spirituels...*, Blois, J. Regnault, 1719, p. 32.

7 Abbé J. Besoigne, *Cantiques spirituels tirés des hymnes du bréviaire de Paris...*, Paris, vves Rondet et Labottière, 1746, p. 75.

8 *Cantiques spirituels sur les épîtres et les évangiles de l'année...*, Paris, G. C. Berton, 1754, p. 296.

9 *Cantiques spirituels sur les principaux points de la religion et de la morale chrétienne, à l'usage des catéchismes de la paroisse de Saint Sulpice*, Paris, N. Crapart, 1768-1769, p. 458. (Voir note 1, p. 00).

10 *Opuscules sacrés et lyriques ou cantiques sur différens sujets de piété. Avec les airs notés. A l'usage de la jeunesse de la paroisse de Saint Sulpice*, Paris, N. Crapart, 1772. (Reprend le recueil précécent. Contient la musique du cantique précédent, 3e partie, p. 227).
11 *Recueil contenant les hymnes et proses des heures de Carcassonne, en vers patois et avec les mêmes airs du latin...*, Carcassonne, B. V. Gardel, s. d. (ca 1810 ? peut-être plus tardif, voir note 1), p. 195.
12 Abbé Antoine NÉRIE, *Recueil de divers chants d'Eglise en vers patois*. 3e éd., Carcassonne, C. Labau, 1822, p. 114.
13 E. D., *A Saint Martin, patron d'Orville*, Doullens (Somme), 1855.
14 E., de COUSSEMAKER, *Chants populaires des Flamands de France*, Gand, 1856, p. 68.
15 Abbé BOUCHER, *Cantique en l'honneur de Saint Martin, patron de la paroisse de Moyencourt (Somme)*, Amiens, 1857.
16 [3] *Cantiques en l'honneur de Saint Martin*, Le Mans, 1863.
17 *Cantiques*, Tours, C. Guilland, 1866, pp. 115, 119.
18 *Cantique nouveau en l'honneur de Saint Martin, évêque de Tours*, Nîmes, 1866.
19 *Cantique en l'honneur de Saint Martin, pour les paroisses dont il est le patron*, Brignoles (Var), A. Vian, 1867.
20 *Souvenir de mission. Cantique en l'honneur de Saint Martin*, Alençon, 1867.
21 *Cantiques choisis des paroisses et des catéchismes...*, Bouafles, par les Andelys, chez M. le Curé, 1867, p. 89.
22 *A Saint Martin*, Tours, 1873. (Un cantique et un chant latin).
23 *Cantique populaire pour l'octave de Saint Martin*, Tours, 1873.
24 *Cantique en l'honneur de Saint Martin*, Avranches, s. d. (ca 1875 ?)
25 [8] *Cantiques en l'honneur de Saint Martin*, Tours, J. Bouserez, 1876 (reprend 22 et 23).
26 *Cantique en l'honneur de Saint Martin*, Arles, 1878.
27 Abbé A. GRAVIER, *Cantiques des paroisses et des communautés. 8e éd.*, Lyon, E. Vitte, 1899, p. 304.
28 [Cantique à Saint Martin chanté à Arces s/Gironde, communiqué par Mme A. Lamoutellerie. Date incertaine. Comporte un couplet supplémentaire composé vers 1906 pour honorer la paroisse de La Flotte en Ré.]
29 Charles BORDES, *Cantiques aux saints*, Paris, Bureau d'édition de la Schola cantorum, s. d. (ca 1900). Le Chant populaire à l'Église, p. 7.
30 F. M., *Guerzen Sant Martin*, Guéned (Morbihan), 1911.
31 [7] *Cantiques populaires en l'honneur de Saint Martin en son sanctuaire de Ligugé. Nouv. éd. complétée*, Poitiers, Soc. fr. d'imprimerie, 1918.
32 Abbé E. DUBOIS, *Cantiques de la jeunesse. Nouv. éd.*, Lille, Desclée, De Brouwer, 1949, p. 289.
33 Chanoine E. CHABOT, *35 Cantiques à quelques saints populaires.*, Marseille, Ed. Publiroc, 1931, p. 34.
34 J. DELONCLE, *Goigs del Rossello*, Perpignan, 1952, pp. 203, 257, 289. (4 goigs figuraient à l'exposition *Saint Martin dans l'art et l'imagerie*, Tours, 1961, no 71 du catalogue).
35 [Cantique à Saint Martin sur le choral *Ich freue mich in Dir* de la cantate 133 de J. S. BACH.] S.l.n.d., ronéotypé.
36 *Ligugé 361-1961*. (Feuille volante distribuée aux pélerins aux fêtes du seizième centenaire, contenant le texte de 4 cantiques du XIXe s.)

INDEX ALPHABÉTIQUE

Incipit	Musique	Nº de la bibliographie	Auteur de la musique	Timbre	Auteur du texte
A Candes Martin de sa vie *voir* Saint Martin, patron					
A ta mémoire notre cœur fidèle (*refr.*)	M	28	peut-être Abbé F. X. Moreau ?		
Abèx bèl-fuj-un abèscat	M	12		O filii	Abbé Nérie
Au bienheureux Martin, dans ce beau jour de fête		20		Cantique de Saint Julien	
Au pied de cet autel où l'éclat des lumières	M	32	Chan. E. Chabot		Chan. Nioullon
C'est toi le héros charitable *voir* Notre Dieu est un Dieu vivant					
Cantique du catéchumène *voir* Dans notre oratoire					
Cantique du Paradis *voir* Louons la mémoire					
Celebrem ab alegria	M	34		Cantique de Sant Farriol	
Célébrons la douce mémoire (*refr.*)		18			
Chantons en ce beau jour de fête (*refr.*)	M	16		A tes pieds, Reine immaculée (Allier 1902) [a]	
Chantons en chœur des hymnes de louange		31		Gaude Sion, strophe 1	
Chantons l'histoire		36			

a) Abbé J. B. Allier, *Grand répertoire des plus belles mélodies de cantiques en usage en France*, Saint Maixent, 1893.

Incipit	Musique	Nº de la bibliographie	Auteur de la musique	Timbre	Auteur du texte
Chantons les vertus et la gloire *(refr.)*	M?	25		*peut-être :* Chantons les combats et la gloire (Allier 440-442) *ou* Marchons au combat, à la gloire (Allier 447-449)	
Chrétiens, tout le proclame	M	31		Des rives de la Vienne (Allier 985)	
Conduit par Hilaire	M	29, 31, 36	Charles Bordes	Ave Maria de Lourdes [a]	
Dais sants qué soun dins la glorio		12	*ou :*	In triumphum	
Dans le pauvre d'Amiens	M	35	J. S. Bach	Ich freue mich in Dir	
Dans notre église, pontife admirable *voir* A ta mémoire					
Dans notre oratoire	M	31, 36	Abbé Moreau	Ave Maria de Lourdes *ou* Laudate Mariam (Allier 970, 981)	
Dans son sanctuaire Allons tous joyeux	M	25, 31	Abbé Moreau	» » »	Abbé Moreau
Dans son sanctuaire Martin reposait	M	23, 25	Abbé Moreau	Ave Maria de Lourdes *ou, suivant le refrain*, Laudate Mariam (Allier 970, 981)	
De la foi la plus vive *voir* Chantons en ce beau jour					
De Saint Martin c'est aujourd'hui la fête *voir* En ce beau jour					
De Saint Martin chantons la gloire		25		*utilise le refrain du* Laudate Mariam	
De Saint Martin suivons tous la bannière	M?	25	Abbé Moreau	*sans doute* De Saint Martin c'est aujourd'hui la fête	

a) Le problème de l'auteur de la musique de l'*Ave Maria* de Lourdes ne semble pas résolu.

Incipit	Musique	Nº de la bibliographie	Auteur de la musique	Timbre	Auteur du texte
Douce inquiétude	M	8		Que j'aime les larmes	
Du bienheureux Martin *(refr.)*		16			
Du démon vainqueur sur la terre *voir* Chantons les vertus et la gloire					
Du pauvre c'est le bienfaiteur *voir* Du bienheureux Martin					
En ce beau jour louange à notre père *(refr.)*	M	33	Abbé Moreau		Abbé Moreau
Glorieux catéchumène	M	4		La bergère Célimène (Brunetes I, p. 55)	
Grand Saint Martin, ô bon pasteur		26			
Grand saint patron, vois l'allégresse	M	24	Abbé V. J. ?		Abbé V. J.
Gulde tyden !	M	14			
Honneur et gloire	M	31	Abbé Moreau	Quand vint sur terre (Allier 1047)	Abbé Moreau
Issu d'un tribun militaire		21			Vard
Jeune encor tu ceignis le glaive *voir* O saint pontife					
L'amour me vantant son pouvoir	M	5		Contre mon gré je chéris l'eau (Clef des chansonniers I, p. 46)	Le P. Surin et X
				L'échelle du Temple (*Ibid.*, I, p. 44)	
			Granoulhet de Sablières	J'aime bien quand je suis aimé	
L'humble Martin les yeux baignés de larmes	M	17, 24			M. L.

Incipit	Musique	Nº de la bibliographie	Auteur de la musique	Timbre	Auteur du texte
Landevantis, ol a galon *voir* O Sant Martin					
Laudate Martinum *voir* Dans notre oratoire, Dans son sanctuaire, Louons la mémoire					
Le nom par tout le monde épars		1			C. Bachet
Le prélat lève en haut ses yeux baignés de larmes	M	7			J. Besoigne
Lliri entre les espines *voir* Celebrem ab alegria					
Louons la mémoire	M	31	Abbé Morean	Ave Maria de Lourdes *ou* Laudate Mariam (Allier 970, 981)	
Martin, les yeux baignés de larmes *voir* Quel est ce saint					
Martin naquit à Sabarie	M	13		Combien j'ai douce souvenance	E. D.
Méprisant un monde volage *voir* Saint protecteur					
Natural de Sabaria *voir* Puix teniu tanta virtut					
Notre Dieu est un Dieu vivant *(refr.)*		36			
O beatum virum	M	22, 25			
O Dieu bon envers les humains *(refr.)*	M	19	Abbé S. Morelot Abbé Foulon	Qu'une nouvelle et sainte ardeur *ou* : Quelle nouvelle... (Allier 570, 571)	M.
O saint pontife, apôtre de nos pères *(refr.)*	M	22, 25, 27, 28	P. R. *(au nº 22 seulement)*		L. D. J. H.

Incipit	Musique	Nº de la bibliographie	Auteur de la musique	Timbre	Auteur du texte
O sant Martin, doh hou pugalé *(refr.)*		30			F. M.
O sant Martin, patron karet *(refr.)*		30			F. M.
Porquoi nous dérober une si sainte vie	M	3	Montarin		Abbé Saurin
Prévenu dès sa tendre enfance *voir* Célébrons la douce mémoire					
Puix teniu tanta virtut		34			
Pujeu ab nos altres		34			
Qu'és acquel pauré que ritche al Cel mounto	M	11	Dubois	Ecquis ardentes	
Quel chef sur nos autels dont la vive lumière	M	3			Abbé Saurin
Quel est ce pauvre heureux si digne de louange	M	3			Abbé Saurin
Quel est ce saint couvert de gloire *(refr.)*	M	9, 10 17	 (moderne)	Vous dont l'âme a reçu l'atteinte	Le P. de La Tour
Saint Martin, patron de la France *(refr.)*	M	25	Pickart ?	Catholique et Français toujours (= O Marie, ô Mère chérie. Allier 997)	
Saint patron que nos voix implorent	M	16		Marie, elle est notre patronne (Allier 1958)	
Saint protecteur qui régnez dans les cieux *(refr.)*		15	Abbé Boucher		Abbé Boucher
Seigneur, ayez pitié de nous	M	6		Léandre étant dessus le bord (G. Barozai, Noëls)	Philippe Bourdonneau

LES CHANSONS POPULAIRES ET FOLKLORIQUES FRANÇAISES DE LA SAINT-MARTIN

ALORS que, dans les pays de langue germanique, la Saint-Martin a donné naissance à de nombreuses chansons, soit folkloriques ou semi-populaires, soit même savantes [1], en France bien peu de chansons se rattachent à cette fête. Quelques-unes seulement appartiennent au folklore proprement dit ; les autres font partie du répertoire des vaudevilles : chansons bachiques ou noëls, ou des danses. Néanmoins, la popularité de ces dernières pièces, qu'atteste en particulier leur mode de transmission par l'édition de colportage, nous autorise à ne pas les rejeter. Nous laisserons, en revanche, de côté, malgré leur intérêt, les chansons folkloriques de langue allemande ou en dialectes flamand ou alsacien chantées en France à l'occasion de la Saint-Martin, celles-ci appartenant au folklore germanique.



Les plus anciennes chansons de la Saint-Martin du genre vaudeville qui nous aient été conservées sont des chansons bachiques. L'habitude d'associer la louange du vin et les bombances à cette fête remonte au moyen-âge. Jürgensen a reproduit un certain nombre de textes ecclésiastiques s'élevant contre ces excès ou les expliquant [2]. On sait le sens donné, au XVIe siècle, au verbe

1. Cf. la monographie de W. JÜRGENSEN, *Martinslieder*, Breslau, 1910 et la bibliographie donnée par SARTORI dans son article *Martinslied*, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, V, col. 1722, Berlin, 1933.
2. W. JÜRGENSEN, *op. cit.*

« martiner » utilisé par Rabelais dans son Pantagruel [1]. Au XVIIIe siècle La Curne de Sainte-Palaye en donnait la définition suivante : « Faire la débauche comme on faisoit à la Saint-Martin » [2]. Ce que les folkloristes ont tenté d'expliquer de diverses manières, soit par la coutume de goûter à cette période de l'année le vin nouveau, soit par la satisfaction se donnant libre cours d'en avoir terminé avec le paiement des fermages, soit par le désir de faire une dernière fois bombance avant le jeûne de l'Avent. Toujours est-il que la littérature de colportage nous a transmis quelques-unes de ces chansons à boire, nullement folkloriques, nous l'avons déjà dit. C'est ainsi qu'on trouve dans un livret de 12 pages, imprimé en août 1722 par Valleyre à Paris [3] et commençant par la chanson : *Al m'a dit ça la chienne*, trois chansons de la Saint-Martin sur des timbres de vaudevilles connus. L'une, *Grand saint Martin j'ai fait (un) vœu*, se chante sur l'air de *Joconde* ou *Mon Bacchus, tout est perdu* ; l'autre, *Buvons, célébrons la fête Du bienheureux saint Martin*, sur l'air *Quand Moyse fit défense* ou sur l'air *Du Cap de Bonne-Espérance*. Ces deux chansons sont précédées d'une *Chanson nouvelle sur la Saint Martin* dont le timbre est le célèbre air de *La Faridondaine* appelé aussi *Barbari, mon ami*. Elle vante de façon très classique les plaisirs du vin, répudie ceux de l'amour et se termine par la santé portée à l'hôte et à l'hôtesse. Nous la reproduisons ici accompagnée du timbre, tel que Ballard le donne en 1717 dans la *Clef des chansonniers* [4] :



1. Livre II, chap. 28.
2. La Curne de Sainte-Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois... publié par les soins de L. Favre*, Niort, 1875-1882.
3. Livret conservé au Département de la Musique de la Bibliothèque nationale, Fonds Coirault.
4. T. II, p. 94. L'original est en ut majeur.



2. Si quelqu'un de nous amoureux
Veut voir de près sa belle,
Qu'il aille lui conter ses feux
Tête-à-tête avec elle,
Pour moi je m'en tiens au flacon
La Faridondaine, etc.
Je ne soupire que pour lui, *Béribi,*
A la façon de Barbari, etc.

3. Je m'en veux mettre jusqu'aux yeux,
Amis, dites de même,
Restons pied ferme, je le veux,
D'ici jusqu'au Carême,
Envoyons paître la raison,
La Faridondaine, etc.
Manon, Fanchon, Charlotte aussi, *Béribi,*
A la façon de Barbari, etc.

4. Pour bien honorer saint Martin
Carillionons nos Matines,
Que les femmes fassent tin tin
De leurs voix argentines,
Les hommes les gros faux bourdons.
La Faridondaine, etc.
A boire au sonneur que voici, *Béribi,*
A la façon de Barbari, etc.

5. Je vous porte à tous la santé
De l'hôte et de l'hôtesse,
Mon cœur en bonne vérité
Nage dans l'allégresse,
Redoublons notre carrilon,
La Faridondaine, etc.
Par top et tinque et grand merci, *Béribi,*
A la façon de Barbari, etc.

La tradition du chant bachique martinien était encore vivante au XIXe siècle et jusqu'au début du XXe. On trouve en 1846 au

tome II des *Chansons nationales et populaires de la France* de Dumersan et Noël Ségur une chanson bachique intitulée *Saint Martin*, dont le texte d'Armand Gouffé se chantait sur l'air n° 198 de la *Clé du Caveau*. Et en Suisse romande, Rossat a recueilli et publié en 1907 des chansons bachiques de la Saint-Martin, œuvres de lettrés, elles aussi, mais jouissant d'une popularité locale [1]. Il n'est pas jusqu'à un correspondant de l'enquête patronnée par le Comité Saint-Martin qui n'ait envoyé au début de 1961 une chanson sur un « air connu », fort savante, extraite du Journal de Gien du 7 novembre 1958 et recommandant les plaisirs multiples du bal de la Saint-Martin à Maimbray !

Le *Noël de Saint-Benoît-sur-Loire* appartient lui aussi au répertoire du vaudeville. Son texte, écrit vers le milieu du XVIIIe siècle, semble-t-il, est dû à l'abbé J.-B. Feillâtre [2], qui l'adapta à un air de menuet de Lully, *Amants, aimez vos chaînes*. Cet air du Ve acte de *Cadmus et Hermione* eut, depuis sa création en 1674, une vogue extrême et servit de timbre à de nombreux noëls au XVIIIe siècle. En réalité, le noël dit de Saint-Benoît-sur-Loire, qui met en scène les différentes paroisses de la région venant apporter leurs présents à l'Enfant Jésus, n'aurait aucune raison de figurer ici si sa dix-huitième strophe, celle réservée à la paroisse de Saint-Martin-d'Abbat, n'évoquait la « charité » de saint Martin. Le timbre est reproduit ici d'après la première édition de la partition d'orchestre de *Cadmus et Hermione*, parue en 1719 chez J.-B. Christophe Ballard :



1. A. Rossat, *La Poésie religieuse patoise dans le Jura bernois catholique*, Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, Basel 1907, pp. 428-436. Reproduit dans A. Rossat et E. Piguet, *Les chansons populaires recueillies dans la Suisse romande*, II, 1, pp. 104-108, Lausanne, 1930.

2. Cf., l'étude de Mgr Victor Pelletier, *Le Noël de Saint-Benoît et l'aguilanneuf des vignes de Châteauneuf-sur-Loire avec les airs notés*, Orléans, 1862. Le texte de ce Noël est reproduit également dans la *Grande bible des noëls* publiée par Herluison à Orléans en 1866, pp. 310 et ss.



***

Si l'on se reporte maintenant au répertoire folklorique proprement dit, on peut distinguer deux catégories de chansons se rattachant à la Saint-Martin. Dans l'une on ne trouve, en fait, qu'une simple allusion aux usages de la louée à la Saint-Martin, en guise d'entrée en matière ; il est donc assez arbitraire de parler ici de chansons de la Saint-Martin. Dans l'autre, au contraire, on rencontre des chansons ayant réellement un lien avec cette fête ; ce sont les chants cérémoniels de la Saint-Martin ou les chants de fête patronale.

On relève dans la première catégorie la chanson satirique du « valet bien soigné » qui a pris auprès de sa maîtresse la place du maître, allant jusqu'à occuper son lit. Un grand nombre de versions semblent localisées en Bresse. Mais on en trouve également en Languedoc, dans le Forez, en Savoie, dans les provinces de l'Ouest, en Anjou. Patrice Coirault signale dans ses dépouillements environ deux douzaines de versions différentes. Le texte est très ancien puisqu'il est déjà cité comme timbre dans un recueil de chansons spirituelles de 1569 (il continuera à servir de timbre à des noëls aux XVIIe et XVIIIe siècles). Voici la version jurassienne recueillie par Grospierre, dont nous ne donnons, à partir de la 2e strophe, que la « traduction » française de Grospierre, la version dialectale n'en différant que peu [1] :

---

1. H. Grospierre, *Quelques notes sur les vieilles chansons populaires du Jura*, Mémoires de la Société d'émulation du Jura, XIe série, I, 1922-23, p. 196.



2. Savez-vous ce que je mange
Quand je suis à la maison ?
Le valet et la maîtresse
De bon pain blanc,
Et puis moi du pain de seigle,
Pauvre vieux !

3. Savez-vous ce que je bois
Quand je suis à la maison ?
Le valet et la maîtresse
Du bon vin vieux,
Et puis moi de la piquette,
Pauvre vieux !

4. Savez-vous où donc je couche
Quand je suis à la maison ?
Le valet et la maîtresse
Dans beau lit bien blanc,
Et puis moi dessus la paille,
Pauvre vieux !

5. Savez-vous qui je rembrasse
Quand je suis dans la maison ?
Le valet et la maîtresse
Se rembrassent à grand coup,
Et puis moi le loquet de la porte,
Pauvre vieux !

Une version inédite, recueillie en Bresse par J. Maublanc a été communiquée par M. Colombet au Comité Saint-Martin. Son texte est très voisin et sa mélodie presque identique [1].

Cependant, ailleurs, cette même chanson se réfère non plus à la Saint-Martin, mais à la Saint-Jean, telle celle que Barbillat et Touraine ont recueillie dans le Bas-Berry [2]. Cette interchangeabilité des motifs verbaux initiaux, renforcée ici par l'équivalence de situation, est un procédé habituel à la chanson folklorique [3]. En fait, nous possédons un plus grand nombre de versions commençant par : *Voici la Saint-Jean venue* ou *Voilà la Saint-Jean* que par *V'tie la Saint-Martin qu'approuche,* tant en ce qui concerne les timbres anciens qu'en ce qui concerne les chansons recueillies aux XIXe et XXe siècles.

Il semble, néanmoins, qu'il ait existé des chansons de louée se rattachant à la Saint-Martin ou ayant la louée pour sujet. Havard cite en 1900 la traduction de l'une d'elle en patois bressan [4]. Sept ans plus tard, Guillemot en donna un fragment dans sa *Bresse louhannaise,* mais, lui aussi, sans notation musicale [5].

La deuxième catégorie de chansons folkloriques de la Saint-Martin se rencontre principalement en Flandre française et en Wallonie, ainsi qu'en Suisse romande (tous pays en contact direct avec les régions de langue ou dialecte germanique, on l'aura remarqué). Ces chansons accompagnent les différentes cérémonies en usage lors de la Saint-Martin : cortèges ou promenades, quêtes, danses, rites de passage tels qu'enterrement de la Saint-Martin. Malheureusement, peu de versions ont été notées et il faut souvent se contenter de simples descriptions données par les collecteurs. Pour la Suisse romande, on a celle de Rossat [6] : à la fin de la fête patronale ou dédicace, dite « Bénisson », on « enterre » en Ajoie « la Bénisson » en chantant sur le ton du psaume 94 *(Venite exsultemus Domino)* de l'office de matines dominical un texte farci dont voici le début :

---

1. Lettre de M. A. Colombet du 3 juin 1960.
2. E. BARBILLAT et L. TOURAINE, *Chansons populaires dans le Bas-Berri*, III, p. 127, Châteauroux, 1930.
3. En ce qui concerne le folklore français, le procédé a été maintes fois étudié par P. COIRAULT, entre autres dans *Notre chanson folklorique*, Paris, 1942 et *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, 1953.
4. O. HAVARD, *Les Fêtes de nos pères*, p. 246, Tours, 1900.
5. L. GUILLEMOT, *Bresse Louhannaise. Les mois de l'année*, p. 181, Louhans, 1907.
1. A. ROSSAT, *op. cit.*, p. 430 et A. ROSSAT et E. PIGUET, *op. cit.*, p. 109. Nous avons respecté l'orthographe phonétique de Rossat.

Bonum vinum acuit ingenium
Venite, ut potemus !
Venite *to, méz aimi*
aipotchai kâye ai pedri (apportez cailles et perdrix)
Salutari nostra (!) [1]
. . . .

Pour l'Ile-de-France, Menon [2] et Lecotté [3] ont décrit des cortèges et promenades (promenade de l'oie ou du pain bénit et des bouquets) accompagnés de musique instrumentale ou simplement du son du tambour, mais non de chants. De même, le va-et-vient nocturne houleux et bruyant, des enfants de Dunkerque dont parlent de Coussemaker et Desrousseaux en 1856 et 1889 [4] a-t-il pour principal accompagnement le son de corne de bœufs (De Coussemaker) et de trompettes (Desrousseaux). Louis De Backer, il est vrai, cité par Van Gennep [5], signale au cours de ces allées et venues des chants de la Saint-Martin, mais en flamand. Dans les Ardennes belges, Colson a recueilli et publié en 1897 des danses instrumentales (allemande, amoureuse, passe-pied, maclotte) particulièrement en faveur les dimanche et lundi après la Saint-Martin et le dimanche suivant [6]. Cependant, d'après Havard, à Malmédy, la quête d'argent destiné à acheter du bois pour le feu de la Saint-Martin s'accompagnait de chansons dont il cite un texte en français, qui, à l'origine, devait être en dialecte wallon [7].

---

1. On peut rapprocher de cette adaptation satirique sur timbre liturgique la chanson suivante, communiquée par R. Lecotté. Elle se chantait sur l'air de l'*Ave maris stella* : *Saint-Martin-du-Fouilloux — Priez, priez pour nous ; — Priez dans la grand-nef, — Priez pour saint Joseph — Et dans les bas-côtés, — Priez la Trinité.*

2. P. Menon, *Fêtes et manifestations périodiques briardes*, Fédération folklorique d'Ile-de-France. Communications présentées aux congrès folkloriques annuels de 1938 et 1939 (Bulletin folklorique d'Ile-de-France, 1938-39), p. 30.

3. R. Lecotté, *Recherches sur les cultes populaires dans l'actuel diocèse de Meaux (Département de Seine-et-Marne)*, p. 286, Paris, 1953.

4. E. de Coussemaker, *Chants populaires des Flamands de France*, p. 99, Gand, 1856. — A. J. Desrousseaux, *Mœurs populaires de la Flandre française*, I, p. 69, Lille, 1889.

5. A. Van Gennep, *Le Folklore de la Flandre et du Hainaut français (Département du Nord)*, I, p. 379, Paris, 1935. E. De Backer, que cite également Van Gennep dans le même ouvrage, rapporte que le va-et-vient de Dunkerque était accompagné du son de cornets de terre cuite, de cornes de bœufs, de conques marines, de buccins et de grandes coquilles « de l'espèce appelée *casque* ».

6. O. Colson, *Danses vieilles recueillies à Burnontige (Ardennes)*, Wallonia, V, 1897, pp. 154-158.

7. O. Havard, *op. cit.*, p. 248.

Quelques chansons ont été notées, textes et mélodies. Ainsi, en Ile-de-France, Roger Lecotté a-t-il pu nous donner une intéressante chanson patronale corporative de la Saint-Martin, celle des faïenciers de Montereau : *La Saint-Martin n'est pas mort* [1]. Cette chanson constitue un nouvel exemple d'interchangeabilité de motifs verbaux, due, ici, à un changement de destination, car R. Lecotté l'a également relevée à Messy, mais pour la Saint Pierre : *Ah ! non saint Pierre n'est pas mort* [2]. Et on trouve cette même chanson (les variantes mélodiques et verbales sont minimes) adaptée à toutes sortes de fêtes patronales corporatives, comme celle de saint Loza (!) à Douai [3], de saint Eloi (pour les forgerons et maréchaux-ferrants), de sainte Barbe (pour les mineurs), de saint Joseph (pour les menuisiers et charpentiers), de saint Crépin (pour les cordonniers), et même sous forme de chanson de conscrits, dans le Hainaut belge [4]. — Pour la Flandre française, on possède la notation que Desrousseaux a faite d'une chanson de quête de « croquandoules », ces espèces de macarons rappelant, dit-on, le passage de saint Martin, et surtout celui de son âne, à Dunkerque [5]. Il s'agit d'une formulette pentatonique, comme on en rencontre fréquemment dans le répertoire enfantin :



1. R. LECOTTÉ, *op. cit.*, p. 293.
2. R. LECOTTÉ, *op. cit.*, p. 20.
3. A. J. DESROUSSEAUX, *op. cit.*, p. 35.
4. A. LIBIEZ, *Chansons populaires de l'ancien Hainaut*, I, p. 88 et II, p. 146 ; A. LIBIEZ et R. PINON, *id.*, I A, pp. 61-64, Bruxelles, 1939-1959.
5. A. J. DESROUSSEAUX, *op. cit.*, p. 293. C'est sans doute sur une formule mélodique réduite à l'extrême ou même sur une seule note que se scandait le : *Tapez des pieds — Tapez des mains — C'est demain la Saint-Martin* cité par Ch. MAILLIER dans son *Culte de saint Martin en Pays drouais*, p. 36, Dreux, 1961. La même comptine est connue de R. LECOTTÉ sous la forme : *Cach' pieds — Cach' mains — C'est demain la Saint-Martin.*

On le voit, les types mélodiques des chansons de la Saint-Martin n'ont rien de spécifique ; ils font simplement partie du stock habituel au folklore musical français. Pas plus que pour les textes il n'y a eu ici de ritualisation.

***

Dans toutes ces chansons, et ce sera notre conclusion, on aura remarqué que ce n'est pas saint Martin qui apparaît, mais la fête de la Saint-Martin, ce qui, du point de vue folklorique, est tout-à-fait normal. Au premier abord, il ne semble pas que la « charité » de saint Martin soit entrée telle quelle, directement, dans le folklore musical de langue française. Nous ne l'avons trouvée que dans des œuvres de lettrés : le noël de Saint-Benoît-sur-Loire et l'une des chansons de colportage *(Buvons, célébrons la fête)* citées plus haut, et dans celle-ci, sous une forme satirique. Pourtant, des thèmes analogues sont fréquents dans la chanson folklorique française. Que l'on pense, en particulier, aux multiples versions de la chanson communément intitulée *Jésus-Christ s'habille en pauvre* [1] ou à celle que Millien a recueillie en Nivernais : le fermier compatissant prend sur son cheval un pauvre rencontré et lui dit :

> Couvrez-vous du manteau
> Que j'apportais. [2]

Ces chansons ne sont évidemment pas des chants de la Saint-Martin. Du moins convenait-il, étant donné la parenté des thèmes, de les évoquer en ces journées consacrées au grand saint de Tours et à sa « charité ».

Simone WALLON.

---

1. On en trouvera une liste (incomplète) dans le *Romancéro* de G. DONCIEUX, pp. 366-367, Paris, 1904.
2. A. MILLIEN, *Littérature orale et traditions du Nivernais... Chants et chansons*, I, p. 77, Paris, 1906.

NOTES ET DOCUMENTS

A PROPOS DE LA SARABANDE

A la suite de l'article « La folle sarabande » publié par M. D. Devoto dans les deux derniers numéros de notre revue, nous avons reçu une lettre de M. R. Stevenson, professeur à l'Université de Californie (Los Angeles), que nous publions ci-dessous avec une réponse de M. Devoto. Ce dernier nous a remis en outre quelques adjonctions à son article, certaines de lui-même, d'autres de M. J. Castro Escudero, que l'on trouvera également ici (N.D.L.R.).



I

"At page 34 of your July 1960 issue, Mr. Daniel Devoto erroneously identifies Diego Durán as a native of Cádiz and calls Durán's compatriots *gaditains et gaditaines*. At the same time, Mr. Devoto suppresses the fact that at page 30 of the Spring 1952 *Journal of the American Musicological Society*, I correctly identified Diego Durán as " born in Seville ", on the strength of an article previously uncited in musicological literature (article by Francisco Fernández del Castillo in the 1925 *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Mexico). Mr. Devoto leaves the impression that I was unaware of Durán's birth in Seville.

In his *Historia de las Indias de Nueva-España* (I, 12), Durán tells us that he was living on the shores of Lake Texcoco (Mexico) when he was seven or eight, with relatives who owned Indian slaves (II, 67). His experiences with the Indians in this area remained vivid in his memory always, and he could never praise them and their delightful region sufficiently (I, 12 and 16). On May 8, 1556, when he was nineteen, he professed in Santo Domingo monastery at Mexico City. Three years later (September, 1559), he was already so distinguished as to be named deacon of the monastery ; in 1561 he was assigned to Oaxaca. A perfect speaker of Nahuatl, he was rotated among various pueblos during

the next twenty years (II, 193 ; II, 216 ; II, 218, II, 236). In 1581 he was vicar of Santo Domingo de Hueyapan, and in Hueyapan he probably wrote his history. He was very sick a month before his deposition to the Holy Office in 1587, and died in 1588.

He expressly testifies that he wrote his *Historia* for the missionaries working in New Spain to read. Not until the missionaries really understood the idolatries of the indigenes could they successfully convert them (II, 68, 71). He continually warns his fellow friars working in Mexico not to change the dates of Christian festivals, when requested to do so by the Indians (II, 246, 266, 267). He describes the dances, songs, and festivals of the indigenes to warn missionaries in New Spain against allowing idolatrous intrusions into Christian festivals, songs, and dances (II, 102, 227, 233, 284). Further invaluable data on Durán's *Historia* is assembled by Fernando B. Sandoval in *Estudios de historiografía de la Nueva España* (México : El Colegio de México,1945), pages 51-90.

Sandoval shows beyond cavil that throughout his *Historia* Durán uses the editorial « we » to mean « we in New Spain ». It is completely wide of the mark for Mr. Devoto to suggest (page 34, line 18) that Durán ever addressed himself to Spaniards in New Mexico. *Nouveau Mexique* was not even settled for the first time by Spaniards until ten years after Durán died. After quoting my gloss of the passage that I discovered containing the first dated mention of the sarabande, and not my translation of the passage, Mr. Devoto next cites two passages from Durán to prove that « nuestros » in the phrase " nuestros naturales " should mean Peninsulars. If Mr. Devoto had studied sixteenth-century literature written in Mexico, he would have known that the soneto, octava rima, and the terceto were profusely cultivated. In my book, *Music in Mexico : A Historical Survey* (New York : Thomas Y. Crowell, 1952), I quoted from *Túmulo imperial* (Mexico City : Antonio de Espinosa, 1560). This 1560 book contains copious examples of the very poetic forms that Mr. Devoto claims would not have been used in sixteenth-century Mexico. Mr. Devoto's second quotation from Durán tells against, rather than for, his thesis that " nuestros " refers to Peninsulars. Here, Durán distinguishes the " hand game used in Spain " from " what we here (i. e. in New Spain) can call the foot game ". The continuation of the passage (not quoted by Mr. Devoto) proves our point beyond doubt : « por que yo soy testigo de visto que siendo yo muchacho conocí en el barrio de San Pablo escuela de este juego donde había un índio diestrisimo en aquel arte donde se enseñaban muchos indizuelos de diversas provincias a traer aquel palo con los pies ».

The quotation from Sachs, questioned by Mr. Devoto at page 34, lines 37-38, is accurate in every respect. I chose the word *provenience* (which, according to *Webster's New International Dictionary of the English Language*, 1946, means *inter alia* " place where found or pro-

duced ") with care. *Provenience* does not necessarily have the restricted meaning or *source* or *origin*. I am perfectly willing to believe that the sarabande (zarabanda) was known in Spain long before Durán mentioned it, and will most cheerfully see any early Peninsular allusions to the sarabande — other than those already discovered by previous scholars — which Mr. Devoto can adduce.

Robert STEVENSON.

II

Je dois remercier Mr. Stevenson d'avoir relevé, avec une touchante courtoisie, un *lapsus calami* de mon article : poussé par l'équivalence « Mexique égal Nouvelle Espagne », j'ai écrit « Nouveau Mexique » où je devais écrire « Mexique » tout court : ce qui — comme le dit si bien Mr. Stevenson — est en effet « completely out of the mark ».

Mais j'ai toute raison de craindre que les rectifications de Mr. Stevenson ne s'arrêtent là. Il est libre de ne pas goûter l'hommage à Martial par lequel je nomme le P. Durán et ses compatriotes des gaditains ; il est libre aussi de se croire le propriétaire exclusif d'un article « previously uncited in musicological literature » (quoique cette affirmation indique une bien curieuse idée des rapports de la musicologie avec les autres disciplines scientifiques). Mais — venant surtout de la part d'un écrivain si soucieux de l'intégrité de sa prose : il s'estime lésé de ce que je n'aie pas transcrit sa version anglaise d'un passage de Durán ! —, on peut trouver pour le moins étrange le fait que, « at the same time, Mr. Stevenson supresses the fact that at page » 35, note 1, je donne « correctly » la date et la place de naissance du P. Durán, grâce à ce même article défendu. « Mr. Stevenson leaves the impression that I was unaware of Durán's birth in Seville ! » Le fait-il « erroneously » ou à bon escient ? C'est au lecteur d'en juger.

Je regrette d'avoir à dire que je ne suis pas d'accord avec Mr. Stevenson sur sa remarque finale à propos des textes nouveaux que je devrais tirer magiquement de l'ombre pour l'éclaircissement de ses propres opinions sur l'origine de la sarabande. S'il veut bien me le permettre, j'aimerais donner ici une petite leçon de méthode philologique, d'après laquelle il serait à même d'étudier le texte de Durán, dont la découverte fait sa joie (et un peu la nôtre aussi). Il devrait, en premier lieu, tâcher de le dater avec un peu plus de certitude car il ne suffit pas de dire que ce passage « appears in the section at the conclusion of which was written ' acabóse el año de 1579 ' ». La composition de l'*Historia* du P. Durán est assez confuse : sa première partie est de 1581, et les deux parties finales sont de 1579 (notice préliminaire de l'éditeur, t. I, p. V et XIV-XV), de sorte que le passage où il nomme la sarabande figure au t. II, pp. 230-231, et à la p. 68 de ce même volume on lit : « accabóse la presente obra el año de mil quinientos ochenta y uno ». Que s'est-il passé ? Le

ms. est-il l'original ? N'y a-t-il pas eu de retouches, rajoustements ou repentirs dans notre texte ? Et notons au passage que les opinions de Mr. Stevenson sur la chronologie de notre auteur manquent de sûreté : « Durán tells us that he was living on the shores of Lake Texcoco (México) when he was seven or eight », dit-il, alors que Durán écrit seulement : « ya que no me nacieron allí los dientes vínelos allí a mudar », ce qui signifie tout simplement : « je n'y naquis point, mais j'y séjournai dans ma jeunesse ». Notre écrivain part d'une expression proverbiale qu'il ne faut pas prendre à la lettre (« Haberle nacido, o salido, a uno los dientes en una parte, o haciendo una cosa. fr. fig. y fam. : Haber nacido, o residido en una población, o frecuentado un sitio, o haberse dedicado a una cosa, desde edad muy temprana. » *Diccionario de la Real Academia Española*). Son interprétation de ces locutions en termes de dentition scientifique ne fait que confirmer le grief fondamental que je fais à Mr. Stevenson : il gagnerait à mieux connaître l'espagnol général, ainsi que l'espagnol du XVIe siècle.

Mais supposons que la date de 1579 qu'il propose soit exacte. Nous aurions alors ceci (et *seulement* ceci) : le fait que la première mention datée de la *zarabanda* provient du Mexique. Je regrette de rappeler (sinon d'apprendre) à Mr. Stevenson que ceci et la preuve de l'origine mexicaine de la sarabande sont deux choses différentes. Il revient à Mr. Stevenson, découvreur du passage qui nous occupe, d'expliquer l'absence de tout autre témoignage mexicain pendant trois quarts de siècle — seulement vers 1650 nous trouvons une sarabande dans une tablature mexicaine, et elle y est accompagnée par d'autres danses européennes —, en face du foisonnement des témoignages espagnols ; il doit prouver que le P. Durán — qui ne dit pas avoir habité près du Texcoco à l'âge de sept ans — apprit et le mot et la chose seulement au Mexique. Il doit éclaircir aussi les rapports entre ce produit des races mêlées à la Nouvelle Espagne et son nom purement hispanique — fait bien peu commun dans le lexique du Nouveau Monde — ainsi que tous les problèmes culturels que cette création américaine soulève.

Or, il arrive que le P. Durán n'emploie le mot *zarabanda* que comme terme de comparaison, et les comparaisons avec les choses de l'Espagne sont — je l'ai déjà énoncé bien clairement — obligées dans son *Historia :* on en retrouve même dans les passages cités par la lettre de Mr. Stevenson... : tel usage est semblable à celui de « el rey Ntro. Sor. ... y el arzobispo de Toledo » (t. II, p. 233) ; et, à côté de la citation de Mr. Stevenson : si les indiens sont rudes, « en España ay otra gente tan ruda y basta como ellos » (t. II, p. 69).

Je n'ai pas pu consulter l'ouvrage de Fernando B. Sandoval qui — paraît-il — « shows beyond cavil that... Durán uses the editorial [!] *we* to mean *we in New Mexico* ». Je n'ai pourtant nulle peine à le croire, sans l'aide des passages qui — dit-on — « prove Mr. Stevenson's point beyond doubt » : mon maître Marcel Bataillon a montré que le P. Bar-

tolomé de Las Casas écrit « estas Indias » même lorsqu'il rédige en Espagne. Mais ce que Mr. Stevenson devrait nous prouver, c'est que « *we* means NOT *we Spaniards in New Spain* ». « Nosotros », par contre, signifie chez lui « nous les espagnols » : les indiens sont méfiants, dit-il, « y... en ninguna cosa osan fiarse de *nosotros* ni acaban de darnos crédito aun en las cosas de *nuestra* santa fe católica » (t. I, p. 4) ; ils sont « república de gentes no tan bárbara como *nosotros* la queremos hacer » (t. II, p. 226, à côté de la citation de Mr. Stevenson). « Nuestros naturales » — je regrette d'avoir à le redire — signifie dans la langue de l'époque ' ceux de notre nation ', ' les espagnols ', et jusque dans une page citée par Mr. Stevenson contre mon interprétation on peut lire que si les indiens parlaient à leurs jeux de dés pour se les rendre propices, « no me espanto ni me maravillo que les hablasen pues era gente de no tan agudo juicio como son *los de ntra. nación*... pues hay cristianos *de nuestra nación* que presumen de muy delicados juicios, que puestas las manos [en el juego] piden al naype buen punto y buena suerte » (t. II, p. 236). *Nación*, dans ce texte — et je m'excuse d'avoir à le dire — n'est pas applicable au Mexique. Il est très dangereux de remplir des mots du XVI[e] siècle avec une signification propre au XIX[e] ; le P. Durán n'est aucunement « mexicaniste ». C'est donc dans la longue série de ses comparaisons entre des objets de la Nouvelle et de l'ancienne Espagne que s'inscrit sa mention de la sarabande, ainsi que la mention de certaines formes poétiques qui viennent, elles aussi, de l'Espagne. Mr. Stevenson — qui peut-être connaît le français aussi bien que l'espagnol — me fait affirmer que ces formes « would not have been used in sixteenth-century Mexico ». Faut-il dire que je n'ai jamais écrit — ni même pensé — pareille sottise ? Tout en remerciant l'aide bibliographique de Mr. Stevenson — qu'on aurait mauvaise grâce de qualifier de fort maigre — je suis obligé de lui répéter que le sonnet, l'octave et la *terza rima*, bien qu'il semble croire le contraire, ne sont pas originaires du Mexique : tout comme la sarabande.

Daniel DEVOTO.

III

QUELQUES ADDITIONS A « LA FOLLE SARABANDE ».

M. José Castro Escudero, outre les réflexions qu'il a bien voulu rédiger sur la *zarabanda* hispanique (voir le § IV), a eu la gentillesse de nous communiquer l'article relatif à cette danse dans le *Diccionario* de Pedrell :

Antiguo canto y baile popular español de un carácter vivo y gracioso en medida de tres tiempos. Remóntase, según parece, al siglo XII. Mientras la zarabanda se concretó a los regocijos privados seguió en uso entre la plebe, pero luego se introdujo en el teatro, al parecer a fines de siglo XVI,

se corrompió, y los hombres serios y las mujeres honestas alzaron un grito de anatema contra el baile y contra las canciones y jácaras que alternaban con el baile, el cual era por demás lúbrico. Esto obligó al Consejo de Castilla a prohibir con severas penas el que se cantase y bailase la zarabanda y ya antes el célebre P. Mariana había anatematizado el tal baile, que fue reemplazado en el teatro por la tonadilla, de la cual vino la zarzuela.

On voit que cette définition est la source des dictionnaires espagnols cités dans notre article.

M. Edward M. Wilson, l'érudit professeur de Cambridge, me rappelle les textes du *New English Dictionary* (vol. VIII, 1914), pour la datation de la sarabande en Angleterre. Sur la danse elle-même :

1616. Ben Jonson, *Devil is an Ass*, IV, iv, 164 : « Coach it to Pimlico; daunce the Sarabande. » (Cette pièce ne fut imprimée qu'en 1631).

1675. Crowne, *Country Wit*, IV, 51 : « I can daunce Corantoes and Jiggs and Sarabands. »

1696. *Attrib.* trad. de *Du Mont's Vogaye to the Levant*, p. 284 : « They begin... with a Saraband-step, two steps forward and three backward. »

Et sur l'air de la sarabande :

1625. Ben Jonson, *Staple of News*, IV, ii, 133 : « How they are tickl'd with a light ayre! the Bawdy Saraband! »

1657. R. Ligon, *Barbadoes*, p. 96 : « As musitians, that first play a Praeludium, next a Lesson, and then a Saraband. »

Mon très savant ami le professeur Eugenio Asensio, de Lisbonne, me signale que le texte de Juan de la Cueva cité en p. 149 n'est pas inédit (cf. F. A. Wulff, *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, Lund, 1887, p. LXX), et que l'éditeur donne « Trastula » et « Bernardina » avec majuscule, car il s'agit de deux des « hermosas », et non de « chansons imaginaires ». M. Asensio m'indique en outre le refrain « Anda, niño, anda / que amor te lo manda » (*Entremés cantado : El talego*, dans Cotarelo, *Entremeses*, p. 523). Ajoutons que le refrain et l'action de l'*entremés* mettent en scène un dicton (populaire encore aujourd'hui) qui encourage les enfants qui commencent à marcher (« Anda, niño, anda, / que Dios te lo manda »), apparenté au refrain de la *zarabanda*.

Dans le volume XXXIV du *Grosses vollständiges Universal Lexikon* imprimé à Leipzig et Halle par Johann Heinrich Zedler en 1742, l'article *Sarabanda* (tributaire par ailleurs de Matheson et de Furetière), tout en signalant qu'il s'agit d'une « gravitätische... Melodie » qui n'a pas d'autre mouvement d'âme que la recherche de l'honneur (« Sie hat keine andere Gemüths-Bewegung, als die Ehrsucht »), fait une intéressante remarque sur la différence de mesure entre la sarabande dansée et la sarabande simplement jouée ou chantée : « allezeit zum Tantzen den drey Viertel, zum Spielen aber bisweilen den drey Zwentel-Tact »; et plus bas : « hat die Tantz-Sarabande emgere, und dabey viel hochmüthigere Verfassung, als die Spiel-u. Sing-Sarabande ».

Le même dictionnaire registre à la suite la *Sarabande*, danse lente que les chevaux exécutent parmi les autres exercices du manège.

J'ai trouvé, enfin, la datation exacte des *Memorias*... du P. Sarmiento (cf. p. 5, n. 2). Dans l'un des *Escritos filológicos del padre Sarmiento* publiés par J. P. dans le *Boletín de la Real Academia Española* des années 1928-1931, celui-ci dit de la *Carta* du marquis de Santillana (premier essai conservé sur la poésie castillane) :

> No sólo la he leído sino que también hice un análisis crítico de ella en un papel de 50 pliegos que escribí sobre el mismo origen que [*sic pour* de] la dicha poesía el año 1743 y que el año de 1763 retoqué añadiéndole más de la mitad sin acabar el asunto. (*Bol. de la R. Ac. Española*, XVIII : 126, 1931).

Les *Memorias*, donc, furent écrites en 1743 (le paragraphe 282 parle néanmoins de « este presente año de 1741 »), adressées au Cardinal Valenti Gonzaga en 1745, et complétées vingt ans plus tard. Cette nouvelle et ample datation confirme l'usage que le P. Sarmiento fit, indéniablement, du dictionnaire de Ménage : en ce qui concerne la sarabande, presque toutes les sources du P. Sarmiento sont des sources françaises : un autre paradoxe à ajouter à l'histoire déjà bien paradoxale de cette danse.

D. Devoto.

IV

Addition a l'article de D. Devoto sur « La Sarabande ».

Il n'est pas probable, il est absolument sûr que la sarabande est la danse ancienne qui a fait couler le plus d'encre (elle commença même par faire couler le sang de ses danseurs, abondamment fouettés). Dans la bibliographie de cette danse, pourtant, l'article de D. Devoto n'est pas un titre de plus. La façon dont les textes — même ceux qui étaient déjà connus — sont présentés, fait de cet article la base et le point de départ des investigations futures sur la sarabande. C'est dans cet esprit que nous proposons ici quelques additions et suggestions qui ne changent en rien les conclusions de l'article de D. Devoto.



A l'époque de l'apogée de la sarabande, au XVIe et au XVIIe siècle, les expressions *danzar* et *bailar* étaient corrélatives mais non synonymes [1].

---

1. J'ai déjà traité cette question en détail dans mon article *Bailes y danzas en el teatro de Lope de Vega* (dans : *Les Langues Néo-Latines*, n° 150, pp. 66 sqq., juin 1959).

Il est difficile, toutefois, de bien établir les limites entre *la danza* et *el baile*. Dans la comédie *El sabio en su retiro* de Matos Fragoso, poète espagnol d'origine portugaise mort en 1622, on lit :

DON GUTIERRE. — Habéis de darme
licencia para que yo
una dama a bailar saque.
. . . .
Tocad la gallarda. A vos
os elijo.
BEATRIZ. — Que me place.

Don Gutierre demande licence pour inviter une dame à *bailar* la gaillarde, qui n'était point *baile* mais *danza*. Il est difficile de savoir si l'accouplement de *baile* et *danza*, *bailar* et *danzar* qu'on trouve dans les chroniques du Moyen-âge espagnol décèle une volonté de différentiation entre deux actions semblables mais non identiques, ou s'il répond à la gémination syntactique qu'on rencontre constamment dans cette prose : « E dada la sustentación a los cuerpos humanos, en danzar y baylar el dicho condestable y Doña Juna su hermana y otras doncellas de su casa y caballeros e gentiles hombres... ocupaban el tiempo. » (*Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, 1460). De même, dans la *Egloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor*, de Hernando de Yanguas, on trouve :

Y tú, Benitillo, harásnos ayuda,
con voz agudilla, bailando la danza.

Cette incertitude persiste dans certains dictionnaires contemporains : tant le *Diccionario de sinónimos* de Pedro M. de Olive que le *Diccionario etimológico* de Roque Barcia établissent une différente dignité esthétique pour les mots *danza* et *baile*, mais leur interprétation de chacun de ces mots est diamétralement opposée. Pourtant González de Salas, dans sa *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633 ; p. 171 de l'éd. de 1778), montrait les caractéristiques respectives de *danza* et de *baile :* « las danzas son de movimientos más mesurados y graves, y en donde no se usa de los brazos sino de los pies solos ; los bailes admiten gestos más libres de los brazos y de los pies juntamente. » Et il est bien significatif que, dès le milieu du XVI[e] siècle, les documents signalent le passage, dans différentes villes de Castille, de « maestros de bailar y danzar ».

C'est ainsi que le peuple espagnol caractérise encore aujourd'hui ses danses : si les mouvements rythmiques ont un caractère cérémonieux ou symbolique, comme la « danza prima » des Asturies, la « sardana » de Catalogne ou l' « entradilla » de Ségovie, on parlera de *danzas* ; et l'on dira *bailar* si l'expression chorégraphique ne va pas plus loin qu'une réponse kinésique à la joie d'une réunion dansante.

La sarabande était-elle *danza*, *baile* ou les deux choses ensemble ? Il faut bien se rappeler qu'à cette époque, dans la *danza* on utilisait

les pieds et très peu — ou rien — les bras et la partie supérieure du corps ; qu'elle se caractérisait par les *figuras* ou *mudanzas*, évolutions bien classées. Le *baile*, par contre, consistait en mouvements plus ou moins libres (et bien souvent déréglés) des bras et du corps tout entier.

La sarabande défendue, punie de coups de fouet, était tout au plus une « danza de cascabel », de la classe méprisée par les « maestros de danzar » : on le voit rien qu'à l'usage des castagnettes, pour ne rien dire du caractère de ses *coplas*. Mais elle se fit *danza* tout court, ou « danza de cuenta » lorsqu'elle pénétra dans les salons.

Dans chaque *baile* ou *danza* on doit considérer quatre éléments : 1) le nom ou titre ; 2) le caractère ; 3) la chorégraphie ; 4) la musique qui règle son rythme. L'ordre ce ces éléments peut varier.

Titre ou nom. On conserve près de cinq cents titres de danses espagnoles classiques, mais ils ne correspondent certainement pas à cinq cents formes chorégraphiques de rythme et caractère propres ; bien au contraire. Beaucoup de ces titres n'étaient que des variantes, ou parfois seulement un changement de nom qui permettait de déjouer les prohibitions des autorités. Quelquefois même, ces noms peuvent n'être autre chose que le produit de la fantaisie d'un écrivain : on ne connaît que par des citations isolées *el Desafío* (Lope de Vega, *Santiago el verde*, II, 21 ; dans la B.A.E., XXXVI, p. 206), *la Endiablada* (*Entremés del Doctor Soleta* ; cf. Devoto, nº 52), *Mascarilla* (Lope de Vega, *Don Juan de Austria* ; éd. de la R. Academia, XII, p. 417), *Marigalleta* (Quevedo, *El entremetido, la dueña y el soplón* ; dans la B.A.E., XXIII, p. 370). Dans les livres de tablatures il y a aussi des noms de danses qu'on ne retrouve pas ailleurs.

Dans quelques cas, on peut affirmer que ces noms à une seule référence ne sont que titre d'une figure ou *mudanza* isolée. Le titre peut aussi n'être que le premier vers ou les premiers mots d'une chanson, ou le mot le plus saillant d'un texte chanté (c'est le cas de *las Vacas*, du *Villano*, et d'autres chansons et danses). Le personnage célébré, *(Escarramán)*, le lieu d'origine de la danse, le nom de son inventeur, celui de l'instrument accompagnant, peuvent aussi être à l'origine du nom d'une danse.

Dans le cas de la *zarabanda*, il paraîtrait qu'il s'agit d'un mot de son chant, antérieur au *baile*, car les premiers documents que l'on connaît ne parlent que de la chanson.

Quant au *caractère*, la *zarabanda* appartient à la période qui voit la décadence de la *alta y baja*, la *alemana* et la *pavana*, toutes danses qui jouirent d'un grand prestige en Espagne, mais qui étaient toutes d'origine étrangère. La sarabande, comme le *villano*, *canario*, *chacona*, *folías*, est une danse typiquement espagnole, et comme toutes les danses de ce groupe, elle monte, de la rue et la place publiques, sur la scène, et de là gagne les salons. Il n'y a rien à ajouter à la condamnation unanime que la sarabande a mérité de la part des moralistes ; mais je voudrais signaler que son caractère n'est que le reflet du bas milieu

qui la vit naître, et que la faveur dont elle a joui était conditionnée par l'extrême libertinage de la capitale d'Espagne, libertinage qui n'était peut-être qu'une protestation, du temps de Philippe II — l'époque qui vit la naissance de l'Escurial et de la grande littérature espagnole mystique —, et qui s'étala sans pudeur sous les derniers Philippe et sous Charles II. Dans mon livre inédit *Vida azarosa de la zarabanda*, je donne sur cette ambiance nombre de textes auxquels il me faut renoncer ici.

Dans les *bailes* et *danzas* on peut discuter — et en fait, on discute — la priorité de la chorégraphie sur la musique et les chansons. Dans cet exposé, nous nous décidons provisoirement par la musique.

Il est probable que Esteban Daza, le dernier en date des vihuelistes (son *Libro de música en cifras para vihuela intitulado el Parnaso* parut à Valladolid en 1576), eût connu la *zarabanda* (car l'année de sa prohibition, 1583, n'a sûrement pas coïncidé avec sa naissance) ; il faut néanmoins attendre l'année 1626 pour trouver (et à Paris, loin des anathèmes des moralistes) un musicien qui ose noter des sarabandes. Nous donnons en notation moderne la « çarabanda española muy fácil », la première du fol. 7 v. du livre de Brizeño, qui n'a jamais été transcrite, du moins à notre connaissance.



1. Il est clair que les rondes et blanches doivent être réduites à la moitié et même au quart de leur valeur, quoique cette sarabande semble bien être déjà la *danza* courtisane et non le *baile* populaire.

Brizeño utilise comme base de son système de chiffres l'alphabet italien avec quelques modifications qu'il n'explique pas et qui rendent difficiles sa transcription. Il écrit pour la guitarre « espagnole », à cinq cordes, dont l'acceptation fut universelle (cf. Raffaello Rontani, *Le varie musiche a una, due e tre voci... con l'alfabeto per la chitarra spagnola...* 5 livres, Rome, 1619-1623 ; Juan Oranies ou Orañes, *Libro segundo de tonos y villancicos, a 1, 2, 3 y 4 voces. Con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*, Rome, 1624 ; Pietro Miglioni, *Il primo* [*-terzo*] *libro d'intavolatura, sopra i quali ciascuno da se medesimo puo imparare a suonare di chitarra spagnuola*, Rome, 1638).

Amat dit dans le titre de son *Libro de guitarra española* (Barcelona, 1586) « que enseña de templar y tañer rasgado » ; « rasgado » ou « rasgueado » désigne l'exécution arpégée avec la main droite qui touche toutes les cordes successivement du haut en bas ou viceversa, opposée à l'exécution « punteado » dans laquelle les doigts de la main droite touchent séparément

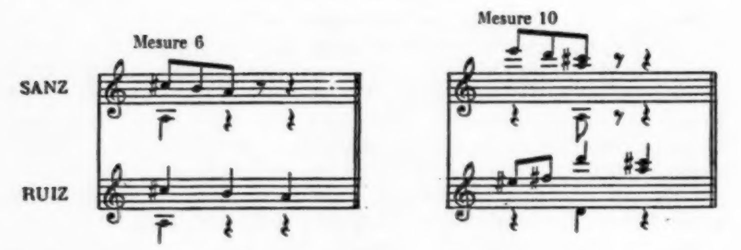
On voit clairement que les sarabandes de Brizeño ne sont qu'une série d'accords, l'harmonie typique pour accompagner une ligne mélodique donnée correspondant au texte poétique publié et qui n'était conservée que par la mémoire des lecteurs. Quelle était cette mélodie ? Nous l'ignorons. On pourrait peut-être y approcher en ayant recours à certains documents du folklore espagnol — surtout celui de l'Andalousie : rappelons les textes de Capmany et Estébanez Calderón cités par Devoto (pp. 39 et 40). Mais le rythme musical et prosodique de la sarabande est parfaitement établi dans le livre de Brizeño.

Après lui, on trouve des sarabandes dans le livre de Gaspra Sanz. Né à Calanda (Aragon), étudiant à Salamanque, organiste du vice-roi de Naples et professeur de guitarre de Don Jean d'Autriche — bâtard de Philippe IV —, Sanz suit la tradition des vihuelistes en réunissant dans son recueil les danses de cour et quelques danses populaires ; voici la liste, d'après l'édition de 1697 — Sanz mourut à Madrid en 1710 — : livre I, Gallarda, Villano, Hacha, Jácaras, Passacalle, Españoleta, Folías, Pavana, Rugero, Paradetas, Gran Duque, Saltarén, Zarabanda francesa, Tarantela, Mariona, Torneo, Batalla, Canario, Alemanda ; livre II : Gallarda, Hacha, Folías, Rugero, Paradetas, Matachín, Zarabanda, Jácaras, Marionas, Marizápalos.

Sauf celui de Brizeño, publié à Paris, il n'y a pas de livres de guitare entre celui d'Amat, dont la première édition est de 1586, et celui de Sanz (première édition en 1674), c'est-à-dire pendant 88 ans. Trois ans après paraît le traité de Lucas Ruiz de Ribayaz : *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano* ; *y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica*, Madrid, 1677. Ruiz de Ribayaz, né à Santa María de Rivarredonda (Bureba, Burgos) et prêtre à Villafranca del Bierzo, réunit dans son traité des danses de cour et des danses populaires, pour la guitare comme pour la harpe : Pavana, Gallarda, Hacha, Chacona, Rugero, Zarabanda, Paradetas, Españoleta, Folías, Jácara, Torneo, Galería de Amor, Mariona, Gayta, Matachines, Turdión, Baca (sic), Pasacalles, Zarambeque, Villano y Canario. La sarabande de Sanz, même si elle a été transformée ou stylisée par celui-ci, est la première que l'on connaisse de l'époque héroïque de cette danse, car la sarabande de Brizeño est muette en ce qui regarde la ligne mélodique. Or, Ruiz de Ribayaz (p. 31) donne la sarabande de Sanz, en corrigeant certaines irrégularités de rythme aux mesures 6 et 10 :

---

les cordes nécessaires : ce dernier type d'exécution est presque le seul employé de nos jours, quoique le « rasgueo » s'emploie aussi pour certains effets, surtout dans la musique populaire. Brizeño n'indique pas si ses accords se « rasgueaban » ou non, mais on peut déduire par ce qu'il dit sur le « Método para templar la guitarra » (fol. 4 v.) que son instrument comptait avec 4 cordes doubles et une *prima* simple, qu'on jouait « rasgueado ».



Dans les deux cas, Ruiz rétablit l'alternance rythmique 6/8-3/4 ; notons que pour nous, ce 6/8 est en réalité 3/8-3/8.

Cette alternance se retrouve aussi dans une autre danse de l'époque, et même antérieure, car le *Canario* (car c'est de cette danse qu'il s'agit) figure déjà dans le livre de vihuela de Pisador, paru en 1552. Sanz donne dans son livre trois canaries ; celle qui figure dans le t. I, table 8 (et que Ruiz de Ribayaz reproduit à la p. 71 de son traité) existe aussi, sans aucune variante, dans le *Libro de cifras de guitarra* (1705), mss. 14811 de la Biblioteca Nacional de Madrid :



Cette combinaison caractérise aussi un *cantarcillo* du XVe siècle transcrit par Salinas dans son *De musica* (1577) : le *Rosa fresca* ; elle figure aussi dans le *zarandillo* cité par Devoto (p. 41) ; il y a une autre version légèrement différente de cette pièce dans les *Danzas valencianas* publiées par Eduardo M. Torner (Barcelona, Centro de Estudios Históricos del País Valenciano, 1938, p. 6). Elle caractérise surtout certaines musiques andalouses — du pays natal de la sarabande — : elle donne le rythme de la *Petenera* et celui de las *seguiriyas gitanas* dans les *falsetas* pour guitare qui accompagnent constamment ce dernier type de chant et qu'on a toujours transcrit de façon peu exacte depuis

Rafael Marín y Reus qui les nota le premier en 1902 employant les mesures de 2/4 et C (Cf. Martínez Torner, *Temas folklóricos*. Madrid, 1935, p. 137). Outre quelques enregistrements fidèles (par exemple les *seguiriyas* chantées par la « Niña de los peines », Odeón 182.561 b), il y a lieu de citer ici les falsetas dictées par Campillo, l'un des conservateurs du style authentique dans l'accompagnement du « cante jondo », en l'année 1934, au Centro de Estudios Históricos de Madrid, section de folklore :



Toute l'histoire des danses populaires, et en particulier celle de la sarabande, peut être condensée dans le schéma suivant :

Thèse : Elle a une origine unique et précise. Le fait qu'on ne puisse pas la désigner avec précision ne signifie pas que cette origine soit perdue pour toujours, et qu'un érudit ne pourra pas la retrouver.

Antithèse : Elle se divisa en nombreuses variantes : toutes ces *danzas* et *bailes* qui ne sont quelquefois qu'une même chose avec un changement de nom.

Synthèse : Une de ces formes fut acceptée et transmise par la tradition.

Dans le cas de la sarabande, elle perdit son rythme et son caractère mais conserva son nom, tandis que d'autres variantes qui perdirent le nom de sarabande conservèrent son rythme et sa chorégraphie.

José Castro Escudero.

BIBLIOGRAPHIE

Jacques Chailley. — **L'imbroglio des modes**. Paris, Leduc, 1960. In-4°, 92 p.

La première qualité qui se manifeste à la lecture de cette étude est l'objectivité. Ce qui est certain est donné comme certain ; ce qui est douteux est donné comme douteux.

Il s'agit des théories modales, et non précisément de l'évolution du langage musical lui-même. Or la notion de mode a singulièrement varié de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Et si actuellement, à tort ou à raison, nous définissons le mode par la forme ou aspect de l'octave, c'est une erreur grossière d'appliquer cette définition à la musique qui nous a précédés depuis plus de deux mille ans. Ce principe est très clairement énoncé dans la première partie de l'ouvrage.

Ensuite nous abordons la Grèce antique. Il y a moins de dix ans, tous les musicologues (sauf exception inconnue de moi) définissaient encore les prétendus modes grecs précisément par les sept aspects possibles de l'octave, avec les qualifications relevées dans les manuels alexandrins ; le mot grec « harmonie » était traduit par « mode », et l'on faisait appel à un texte bien connu de Gaudence en l'interprétant d'une façon quelque peu tendancieuse. M. Chailley nous rappelle que « harmonie » s'applique à un assemblage, une combinaison, ou même simplement à un caractère ethnique, et qu'il désigne aussi le genre enharmonique. Quant aux formes des sept octaves, cela n'a de rapport qu'avec la consonance elle-même et non avec de prétendus modes.

Depuis surtout *Le mythe des modes grecs* (1955), il nous a bien montré qu'aucun auteur grec ne parle de mode. La notion fondamentale est celle du tétracorde, avec ses trois genres et les combinaisons en *systèmes*, par disjonction ou conjonction des tétracordes. Tout cela est parfaitement établi [1].

Quant aux fameuses harmonies dites platoniciennes, dont Aristide Quintilien nous donne la notation en enharmonique, ce ne sont pas des modes : la doristi, ou manière dorienne, n'est pas un mode dorien, pas plus que la phrygisti n'est un mode phygien, du moins au sens où nous entendons mode. J'ajoute même que si nous remontons aux sources, c'est-à-dire aux manuscrits, nous constatons que la leçon de Meibom est parfois inexacte

---

1. Presque en même temps, je suis arrivé à une conclusion semblable.

et toujours incomplète ; les manuscrits contiennent des séries de signes dont la traduction est presque incompréhensible.

La question des tons est plus claire, surtout si nous nous fions aux auteurs de l'époque gréco-romaine (Aristoxène compare le désordre qui régnait de son temps dans l'énumération des tons — harmoniciens ou aulètes — à celui du calendrier grec). Mais la terminologie (hypodorien, hypophrygien... etc.) est la même que celle des octaves, ce qui a engendré d'inévitables confusions. M. Chailley en donne, avec beaucoup de prudence d'ailleurs, une explication (p. 18, 7°). Si Ptolémée n'avait pas des tons une conception toute personnelle, et s'il représentait intégralement la doctrine grecque, nous trouverions chez lui une solution très claire. Car plaçant sur une octave unique, celle du médiun des voix, les sept aspects de la consonance d'octave, il observe que la spécification se fait par le ton, c'est-à-dire pour nous par une armure qui détermine les intervalles, et qu'ainsi la première espèce est spécifiée par le ton mixolydien, la seconde par le ton lydien, etc., ce qui revient à dire que la terminologie est tonale, et s'applique *indirectement* à l'aspect de l'octave. J'ai soutenu moi-même cette hypothèse ; mais il n'y a pas que Ptolémée qui compte ! En tout cas le problème n'a pas échappé à la sagacité de M. Chailley. Il consacre même six tableaux à l'interprétation de C. Sachs ; cet auteur semble oublier que Ptolémée n'admet que quinze cordes (il élimine les conjointes), et sept tons (ou accords des cordes), sans la moindre allusion à la notation et au jeu de la lyre : dès lors comment faire entrer dans sa théorie les quinze tons alexandrins ? nous ne pouvons lui faire dire ce qu'il ne dit pas. Aussi bien l'auteur de l'*Imbroglio* fait-il les plus expresses réserves sur l'hypothèse de C. Sachs.

La notation grecque (ou plutôt les deux notations) fait l'objet d'un tableau hors texte, et fort utile. J'aurais aimé toutefois un peu plus de précision dans la reproduction de certains signes : les demi-alphas, côté droit ou côté gauche, partie supérieure ou inférieure de la lettre (Alypius), le demi-delta prolongé, le demi-delta couché (*id.*), le nu retourné et prolongé (définition de Boèce ; celle d'Alypius n'est pas nette, mais le signe est le même). D'ailleur pour une parfaite clarté, il faudrait noter les tons séparément, ce qui serait fort long.

Les quinze premiers tableaux (pp. 41-56, jusqu'à Boèce inclusivement) illustrent fort bien le texte principal.

Quant au moyen-âge, les théories sont nombreuses. Mais elles ne correspondent pas aux réalités, car cette fois nous avons un répertoire musical abondant. M. Chailley parle assez longuement, et à juste titre, de cette compilation qu'on appelle *Alia musica*, source peut-être de toutes les erreurs : confusion entre les tons de Boèce et les modes écclésiastiques, application aux octaves médiévales de la terminologie *tonale* grecque, définition des modes par une octave *sui generis*. Le malheur est que cet imbroglio n'est pas encore bien dissipé. Les tableaux 16 à 46 (pp. 57-88) nous conduisent à travers le moyen-âage, la Renaissance, les modes classiques, jusqu'à la musique moderne. Mais pour en revenir au moyen-âge, c'est l'étude de la musique elle-même et non celle des théories, qui seule nous permet de définir la modalité grégorienne et d'en déduire les lois.

Imbroglio des modes ; le titre est bien choisi, et nous voilà bien loin des hypothèses gratuites de Westphal et de Gevaert. De telles études, comme celles qui ont précédé, et celles qui, je l'espère, suivront, finiront sans doute

par faire admettre de tous les musicologues ou musiciens, que le mode grec est un mythe, et que le mode grégorien est un fait musical, sans rapport avec les théories, les tableaux trop bien alignés, ou la terminologie grecque, et qui doit être étudié comme un fait et non en fonction d'une théorie préétablie.

Henri POTIRON.

G. MASSERA. — **Georgii Anselmi Parmensis « De Musica »**. Florence, Olschki, 1961. 209 p. 255 × 180. Fac-s.

Ce *De Musica* n'était pas tout à fait inconnu ; outre une citation de J. Wolf, et une étude de Handschin qui avait relevé entre autres des annotation de Gaffori au ms., M. Massera a consacré à ce Traité des études préliminaires étendues dont une a paru dans le *Quadrivium* (1956, II).

Les 60 premières pages de la présente édition en constituent une *Introduction* dans laquelle M. Massera met en valeur les sources, le contenu et la diffusion assez inattendue de ce travail qui fut pris à partie, un demi-siècle après la mort d'Anselme, au cours du conflit amorcé entre Ramis de Pareja et Burtius (1487) et prolongé par la querelle surgie entre Spataro et Gaffori (1521).

M. Massera n'a rien négligé pour nous renseigner sur Anselme de Parme dont il donne l'essentiel de la généalogie. Anselme, né avant 1386, fréquenta, étudiant, un averroïste de marque, Blaise Pelacani, formé à Paris (entre 1389 et 1407), qui eut des démêlés avec l'évêque de Pavie (1396) et excerça quelque influence sur le Parmésien, plus tard professeur à la Faculté de droit et de Médecine de sa ville natale. Car Anselme est connu comme Médecin, Mathématicien, Docteur ès-Arts, et célèbre Astrologue (astronome, cité en 1428) ; auteur de poèmes, peut-être d'un Traité de Magie ; le *De Musica* complète son savoir encyclopédique.

M. Massera nous informe que ce Traité, terminé en 1434 a été publié d'après le seul ms. H223 Inf. de la Bib. Amb. de Milan (XVe siècle) ; il comprend trois parties principales : 1° de l'Harmonie céleste ; 2° de l'harmonie instrumentale ; 3° de l'harmonie du Chant. La doctrine est exposée sous forme de dialogue entre un certain Petrus et Georgius (Anselmus).

La première partie concerne les proportions (médiétés, rapports), le lexique grec (phtongos, diatessaron... emmeles... limma etc., etc.) les définitions des consonances, dissonances, des trois genres (grecs) et finalement des Sphères et de leur harmonie ; mais si Anselme envisage celles de la Lune, du Soleil, de Mercure etc. (p. 102) il leur juxtapose celles des Anges (qu'il assimile aux Sirènes de Socrate) Archanges, Vertus, et autres ordres de la Hiérarchie angélique (103-5) — texte qui a été repris presque mot pour mot par Gaffori.

La Deuxième partie est consacrée au calcul des intervalles selon la méthode pythagoricienne, et avec la terminologie grecque antique ; les nombres sont appliqués aux cordes de la cythare, à celles du monocorde (clavicorde), aux tubes de l'orgue (p. 140). Gaffori signale qu'on peut facilement placer des sons tant au-dessous du proslambanomène qu'au-dessus de la nète hyperbolée et ajoute qu'Anselme réalisa ces additions, obtenant ainsi un monocorde de 29 cordes (p. 141 n.) pour le genre diatonique (M. Massera remarque une erreur de calcul dans les chiffres de Anselme, p. 38). En effet Anselme rappelle que la plus ancienne construction du monocorde

n'envisageait que 15 cordes, soit 4 tétracordes (p. 125) et développe son système jusqu'à 29 cordes, spécifiant l'emploi des touches (*tactus*, terme étranger ici à la notion de durée). Ces § sont importants en ce qu'ils nous précisent que les « anciens » clavicordes avaient une étendue de 2 octaves, et qu'en 1434, ils pouvaient en comporter 4 ; ce témoignage précède donc celui d'Arnauld de Zwolle.) C'est à propos de la division « chromatique » d'Anselme (et de Boèce) reprise par Gaffori que Spataro s'en prit à ce dernier et à son modèle.

La troisième partie est la plus intéressante : outre qu'il étudie de très près les incidences de l'emploi du *b* mollis et du B quadratus, Anselme propose un système de notation dans lequel l'unité de temps est toujours la brève, le mode, toujours parfait ou imparfait, de même que le temps, la prolation restant majeure ou mineure, mais les figures de notes sont modifiées (légérement) de telle sorte que la durée relative de chacune d'elles ne dépende plus de sa position mais de sa seule forme ; dans la notation courante (encore modale) si deux carrés se suivent (entre deux Longues), le second devra durer 2 temps ; dans la notation d'Anselme, la 1re brève (moyenne, 1 temps) est bien un carré, mais celle qui suit porte une hampe ascendante à droite et dure *deux* temps (brève majeure). Et ainsi des autres figures. Les signes de mesure précédemment exposés deviennent presque superflus. (197 ss.) C'est ce dernier chapitre qui avait intéressé J. Wolf (*Hand. d. Not.* 1913) et il est peut-être regrettable que cette initiative très logique d'Anselme n'ait eu aucune suite : elle aurait évité les complications des notations dites proportionnelles et du *tactus* du XVIe siècle.

Le livre de M. Massera est d'une belle présentation, d'une excellente typographie sur beau papier ; le souci de précision est poussé à l'extrême et la bibliographie intéressante. On pourrait souhaiter un index, au moins pour les noms fort nombreux, empruntés à l'Antiquité, au Moyen Age et annonçant les Traités de la Renaissance. (Cerone a cité Anselme avec quelques autres comme Tinctoris, et Jean des Murs « Frances »). En résumé, un très bon livre qu'il faudra consulter en abordant le XVe siècle.

A. MACHABEY.

Denis STEVENS. — **Tudor Church music.** London, Faber and Faber, 1961. In-4° 93 p. avec des ex. et un disque.

Ce livre, qui se présente comme le premier d'une série, est une réédition très légèrement modifiée de l'étude confiée à la collection « bibliophilique » de la Merlin Press à New York en 1954. Le texte parait semblable mais l'auteur a ajouté des références et des exemples musicaux, une bibliographie des rééditions modernes et un index. Les cinq chapitres (Histoire et liturgie, L'ordinaire de la messe. Le motet. Musique pour le rite anglais. Rôle des instruments) constituent une vue d'ensemble remarquablement claire de la musique religieuse en Angleterre de 1485 à 1603. Il faut de plus féliciter D. Stevens, musicologue complet, qui a non seulement transcrit les œuvres qu'il étudie, mais qui a lui-même enregistré dans un petit disque encarté dans l'ouvrage des œuvres de Blitheman, Byrd, Fayrfax et Stone.

F. L.

Dragotin Cvetko. — **Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem** (Histoire de la musique en Slovénie). Ljubljana, 1958-1960. 3 vol. in-8°, 412 p., 445 p., 514 p.

L'achèvement de cette monumentale histoire de la musique slovène mérite d'être signalé aux lecteurs français, qui trouveront à la fin de chaque volume un substanciel résumé dans leur langue. On peut y suivre à travers les multiples vicissitudes politiques les progrès de la vie musicale dans cette province, la plus soumise (avec la Dalmatie) aux influences occidentales de toute l'actuelle Yougoslavie.

Dès les xve-xvie siècles certains compositeurs, natifs de Slovénie, firent carrière à l'étranger, où les attiraient de meilleures conditions de vie (B. Praspergius, A. Patricij, J. Gallus, J. Schiavetto, V. Jelic, I. Lukacic). Les rapports avec l'Italie furent un moment entravés par le succès momentané de la Réforme (premier recueil de chants en slovène imprimé en 1567), puis la réaction de la Contre-Réforme coupa au contraire à la fin du xvie siècle le pays des influences germaniques. L'activité de la capitale Ljubljana constitue dès lors l'essentiel de la vie musicale slovène : opéras italiens (depuis 1660), représentations des Jésuites, jeux de la Passion, enfin existence d'un répertoire local plus abondant, qu'il s'agisse de l'époque baroque (à noter en 1701 la création de l'Académie philarmonique et en 1780 le premier opéra slovène par Jakob Zupan) ou de l'époque classique (notamment J. B. Novak, aux tendances mozartiennes). En 1816 fut fondée la première école de musique, à laquelle le jeune F. Schubert posa sa candidature comme professeur. Le régime allemand devint plus sévère au début du xixe siècle et tenta sans succès d'imposer l'opéra national, auquel le public continua de préférer l'opéra italien. Après 1848 commence le réveil des tendances nationales, auquel est consacré tout le troisième volume et qui est marqué par les noms de Benjamin Ipavec, F. Gerbic, Anton Foerster ; Risto Savin, etc. Tout le long de cette excellente monographie le ton de l'auteur reste parfaitement objectif, sans jamais exagérer le rôle de son pays dans l'évolution de la musique européenne.

F. L.

Friedrich Beurhaus. — **Musicae rudimenta** (Dortmund 1581) eingeleitet und herausgegeben von Walter Thoene. Cologne, Arno Volk-Verlag, 1960. In-8°, iv-51 p. dont 22 de trans. musicales. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 38).

C'est la réédition après bientôt 400 ans d'un « Solfège élémentaire » par demandes et réponses. On y rencontre des définitions précises de termes du xvie siècle qui ne sont pas courants et peuvent embarrasser le musicologue (claves ministrae, notae pares et impares, durus separatus) Plusieurs exemples en neumes allemands sur lignes, en notation blanche, en notation courante, illustrent les définitions ; des fugues « à l'unisson » (ou à la quinte) à 2 ou à 3 voix en notation moderne, et textes latins ; des bicinia, tricinia, quadricinia en allemand ou en latin sont destinés à des chœurs d'enfants. Bien qu'il ne l'ait pas défini, F. Beurhaus utilise le *tactus* équivalant à la semi-brève.

A. Machabey.

Joh. Overath. — **Untersuchungen über die Melodien des Liedpsalters von Kaspar Ulenberg (Koln 1582).** (Beiträge zur Rheinischen Musikgesch., 33) Arno-Volk Verlag, Köln 1960, in-8, 148 p.

C'est une curieuse histoire que celle de K. Ulenberg. Né en 1548 à Lippstadt dans un milieu luthérien strict, familiarisé dès son enfance avec la musique liturgique et le choral luthériens, étudiant en théologie à Wittemberg (1569), il passe au catholicisme, est ordonné prêtre, exerce une profonde influence à la tête de la plus grande paroisse de Cologne, devient même *rector magnificus* (1610-12) de l'Université de cette ville et meurt en 1617.

On sait que le psautier français de Marot et Bèze (1562) a été traduit en allemand par A. Lobwasser et publié dès 1573 en un nombre incroyable d'éditions. Il a connu un succès qui a paru devoir éclipser le choral allemand luthérien et qui a semblé ouvrir un chemin aux doctrines réformées jusque dans les milieux catholiques. C'est pour faire pièce à ce psautier qu'Ulenberg a écrit une versification nouvelle d'après la Vulgate et qu'il y a joint des mélodies de sa composition. Retenant des mélodies qu'il voulait évincer la simplicité d'écriture, l'alternance de semi-brèves et minimes — à l'exclusion de toutes autres valeurs, — et la déclamation syllabique, il a fait une œuvre durable. Non seulement elle a connu le succès au moment de sa publication, ce qu'atteste le fait qu'elle a été harmonisée à 4 voix par Conrad Hagius (1589) et à 3 voix par Orlando et Rodolfo Lasso (1588) [1], mais certaines des mélodies d'Ulenberg sont en usage jusqu'à aujourd'hui.

L'étude de J. Overath s'attache à déceler les influences que peuvent avoir exercé sur le compositeur Ulenberg d'une part le choral luthérien qu'il connaissait bien, d'autre part les mélodies huguenotes qu'il avait sous les yeux en élaborant son « antidote », enfin les mélodies grégoriennes. Overath constate toute une série de rencontres entre les mélodies d'Ulenberg et d'autres plus anciennes ; rien d'étonnant à ce que certains contours mélodiques traditionnels lui reviennent en mémoire lorsqu'il compose. On doit toutefois remarquer que ces emprunts, sans aucun doute inconscients, sont rarement de quelque étendue et qu'ils consistent plus en une reprise de formules usuelles qu'en une imitation de ses modèles. Rares sont les cas où l'on peut constater une analogie persistante. Overath nous démontre que les mélodies d'Ulenberg sont réellement originales et indépendantes, même si bon nombre d'entr'elles peuvent nous apparaître comme dénuées de véritable originalité.

Le lecteur français sera particulièrement intéressé par le chapitre qui traite des mélodies huguenotes. L'auteur, qui ne semble pas avoir eu connaissance des travaux de Gastoué (1924) ni d'E. Haein (thèse de théol. Montpellier 1926) signale toute une série de concordances étendues entre des mélodies de ps. français et des hymnes grégoriennes, ce qui confirme les résultats des recherches des musicologues et hymnologues français, à savoir que si l'origine populaire de certaines mélodies de ps. huguenots est de plus en plus mise en doute, l'origine grégorienne de certaines d'entr'elles

---

1. Denkmäler Rheinischer Musik, Bd. 3, Cunradus Hagius Rinteleus, *Die Ps. Davids nach K. Ulenberg für 4 Stimmen* (hrsg. von Joh. Overath), Düsseldorf 1955. — Orlandus et Rodolphus Lassus, *Geistl. Psalmen mit dreyen Stimmen* (hrsg. von Walther Lipphardt) Bärenreiter, Kassel 1951.

ne saurait plus être discutée. Sur un point précis nous devons toutefois faire une sérieuse réserve : c'est le cas du ps. 8 « O nostre Dieu et seigneur amiable ». Dans les « Monumenta Monodica Medii Aevi » B. Stäblein a publié comme n° 607 une hymne qu'il a trouvée dans le « Cantional » de Caspar Peltsch de 1648 : « Dies absoluti praetereunt », hymne dont la mélodie est à deux notes près identique avec la mélodie genevoise qui lui est de cent ans antérieure [1]. Avant de conclure que l'hymne est la source de la mélodie du ps. il faudrait plutôt se demander si ce n'est pas le contraire qui s'est produit. Personnellement nous pensons que cette deuxième hypothèse a pour elle d'autant plus de vraisemblance que Stäblein, qui semble avoir tout vu, n'a pas trouvé une autre source que le codex de Peltsch.

Pierre PIDOUX.

Georg WALTER. — **Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien** des 17. bis 19. Jahr. im Besitze der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich... — Zürich, Verlag der AMG (Hug et C[ie]), 1960. In-4°, 145 p.

Trop de catalogues déploient un luxe inutile de description, conduisant à d'éternelles redites, pour que l'on ne songe pas à féliciter l'auteur de celui-ci d'avoir visé à une extrême économie des moyens. A dire vrai, et bien que certaines œuvres instrumentales soient dotées d'incipit musicaux, le minimum atteint ici ne saurait en aucun cas être dépassé et oblige souvent le lecteur à beaucoup d'attention. Ainsi la manière d'abréger certains noms propres (Bl = Berlin ; Lit. = Litolff ; Ml = Milano, etc.) n'est pas pratique ni usuelle.

La bibliothèque de l'AMG de Zurich, déposée depuis 1917 à la Zentralbibl. de cette ville, est riche surtout en musique allemande et autrichienne, suisse et italienne. Autographes, imprimés anciens, lettres, éditions monumentales (dépouillées aux noms des auteurs), sont groupés dans un seul ordre alphabétique dans lequel sont mêlés les volumes des DTÖ à côté d'autographes de Wagner et Brahms, de lettres de Kreutzer, Bülow, Nägeli, Wagner. Rédaction et présentation sont parfaites.

F. L.

Mariangela DONA. — **La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700.** Firenze, Leo S. Olschki, 1961. In-4°, 167 p. (Biblioteca di bibliografia italiana, XXXIX).

Cet ouvrage donne une bibliographie de la production d'une cinquantaine d'éditeurs milanais entre 1486 et 1689 (éditions musicales autant qu'ouvrages théoriques et liturgiques). Beaucoup d'entre eux ont très peu produit, les seules maisons qui eurent une activité suivie étant les dynasties des Rolla (45 numéros entre 1619 et 1659), des Tradate (30 numéros entre 1598 et 1612), des Camagno (48 numéros entre 1645 et 1686) et surtout des Tini (138 numéros entre 1583 et 1612), sans oublier les Lomazzo, qui avaient d'abord été associés aux Tini (40 numéros entre 1600 et 1630).

---

1. Monumenta Monodica, Bd. I (Hymnen), Bärenreiter Kassel 1956.

Ces quelques chiffres montrent que l'époque de plus grande prospérité de l'édition musicale milanaise se situe dans la première moitié du XVII[e] siècle. Cette conclusion s'imposait déjà de la consultation du *Dizionario degli editori mus. italiani* de C. Sartori, auquel ce livre n'ajoute pour ainsi dire pas de noms nouveaux. Les renseignements biographiques donnés par M. Dona sont sommaires et ne proviennent pas la plupart du temps de documents d'archives. Les descriptions des ouvrages sont brèves mais suffisantes. Quant aux indications relatives aux bibliothèques, elles sont puisées aux sources les plus récentes, y compris le RISM. Ce dernier n'est pas cité, mais il est évident que c'est lui qui est responsable de certaines erreurs (par exemple p. 80, la mention de la bibl. de Budapest, qui est en réalité celle de l'École de musique F. Liszt) et de certaines omissions (comme celle du recueil de cantates *Armonie di Pindo* de F. Vigone, 1692, conservé à la Library of Congress). Il faudrait aussi ajouter quelques références à la bibl. de Valladolid, données par Mgr Anglès dans l'*Anuario musical* (1948), particulièrement un *unicum* (?) : G. D. Ripalta, *Missa, psalmi ad Vesperas, Magnificat, motecta et psalmorum modulationes qui octonis vocibus...* (A. Tradate, 1604).

F. LESURE.

Ernest Eugene HELM. — **Music at the court of Frederick the Great,** Norman, University of Oklahoma Press (1960), in-8°, 268 p.

Cette étude, très bien documentée quoique ne reposant pas sur des recherches de première main, nous retrace dans un style très agréable le portrait de ce potentat mélomane que fut Frédéric le Grand. Personnage extraordinaire que ce monarque compositeur, flûtiste, fondateur de l'Opéra de Berlin, dont les goûts personnels (l'opéra italien) marqueront si profondément l'évolution musicale berlinoise, et non moins extraordinaires les musiciens qu'il s'attache, — tels Quantz et Graun, — qui se plieront aux ordres et aux fantaisies les plus incroyables d'un roi qui se fait obéir dans la salle de concert comme sur le champ de bataille !

La deuxième partie de ce petit livre passe en revue les compositeurs de premier plan que Frédéric eut à son service ; outre Quantz et Graun on relève les noms de C. Ph. E. Bach, Franz Benda, K. F. C. Fasch, J. F. Reichardt, F. W. Marpurg, J. Ph. Kirnberger et J. Ad. Hasse, sans omettre la fameuse visite à Potsdam en 1747 de J. S. Bach.

Pierre PIDOUX.

Hugo ALKER. — **Blockflöten-Bibliographie.** Aufführungspraxis. Literatur. Spielgut. Wien, Universitätsbibliothek, 1960. In-16°, 96 p., fig. (Biblos-Schriften... Band 27).

Cette bibliographie est tout d'abord destinée aux joueurs de flûte à bec déjà bien familiarisés avec leur instrument. Elle comprend tant les œuvres musicales (pour flûte soprano et clavier, pour flûte alto et clavier, les sonates en trio) que les méthodes et les ouvrages concernant l'origine, la facture, le jeu de la flûte à bec. Exhaustive en ce qui concerne les sources anciennes, elle est sélective (mais très riche cependant) pour les œuvres musicales publiées récemment. En fait, il s'agit surtout d'œuvres actuelle-

ment accessibles dans le commerce. L'absence des dates d'éditions pour ces dernières, comme l'absence d'index alphabétique à la fin de cette bibliographie systématique, montrent qu'il s'agit bien ici d'un ouvrage destiné aux interprètes. Des pages blanches ont même été laissées pour d'éventuelles adjonctions de leur part. Et pourtant, le musicologue et le bibliothécaire y trouveront mille renseignements précieux. L'intérêt de cette bibliographie est, en outre, d'être critique : une part importante des notices est accompagnée d'appréciations, d'éclaircissements ou de conseils. L'auteur, bibliothécaire et musicien lui-même, connait parfaitement les œuvres qu'il cite, et sa bibliographie est un véritable guide. Des illustrations tirées de traités ou méthodes des XVIe-XVIIIe siècles complètent ce petit volume rédigé avec un soin exemplaire.

Simone WALLON.

Ernst SIMON. — **Mechanische Musikinstrumente früherer Zeiten und ihre Musik,** mit Kompositionen für mechanische Musikinstrumente, von Franz Benda, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart und Beethoven. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1960. In-8°, 117 p., pl., musique.

Un grand nombre de musées d'Europe conservent des automates musicaux : jeux d'orgue automatiques, flûtes mécaniques, carillons de pendules, pièces de table, boîtes à musique de toutes sortes. Ces instruments sont loin d'avoir été méprisés par les plus grands compositeurs, puisque Hassler, Händel, C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ont écrit des œuvres pour automates. Grâce à *l'Histoire de la boîte à musique et de la musique mécanique* de A. Chapuis, pour l'iconographie surtout, et à l'ouvrage de A. Protz, *Mechanische Musikinstrumente*, entre autres, on possédait déjà d'excellentes études sur la question. Mais Protz se limitait plus particulièrement aux origines du genre (XVIe et XVIIe siècles). Aussi, E. Simon s'est-il attaché aux instruments des XVIIe, XVIIIe siècles et du début du XIXe et à leur musique. Tout en ne négligeant pas les détails de technique instrumentale, l'auteur a tenu à étudier plus spécialement les œuvres musicales jouées par ces automates. Le déchiffrage de ces pièces sur cylindres n'a pas toujours été facile. Des spécimens sont donnés à la fin du volume ; certains, comme la pièce de F. Benda ou l'allegro et le scherzo de Beethoven sont, dans leur genre, très remarquables.

Au premier abord, on sera un peu dérouté par la méthode choisie par l'auteur pour exposer son travail : après deux chapitres de bibliographie (sources, ouvrages récents) et un troisième consacré à la description des instruments se trouvant conservés dans le musée instrumental de l'Université Karl-Marx de Leipzig, vient l'étude des œuvres musicales classées par compositeurs, chacun d'eux étant précédés de sa bibliographie particulière. Au cours de cette dernière étude, d'autres automates sont évoqués et décrits. Mais, il devait être difficile de procéder autrement, puisqu'ici, musique et instrument sont indissolublement liés.

L'ouvrage de E. Simon est riche d'aperçus de toutes sortes : la sociologie, l'histoire de l'art et l'histoire tout court y voisinent avec celle de la musique. Ajoutons pour le lecteur français que le répertoire étudié est surtout allemand ou autrichien d'origine. C'est en tout cas un très bon travail, fruit de recherches très approfondies, menées depuis de longues années. Si l'on voulait absolument faire un léger reproche à l'auteur, ce serait d'avoir

donné, par excès de conscience, des précisions biographiques inutiles pour des compositeurs aussi connus que Mozart ou Beethoven. Mais ce livre s'adresse également à des spécialistes non musiciens ; et, malgré sa technicité, le grand public cultivé pourrait s'y intéresser. D'où, sans doute, ces précisions. On trouvera réunie ici toute la documentation concernant la musique des automates des XVIIe-XIXe siècles. Sous une forme finalement assez claire, l'auteur a fourni aux musicologues un excellent instrument de travail.

Simone WALLON.

Werner BITTINGER. — **Schütz-Werke-Verzeichniss** (S. W. V.). Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Bittinger. Kassel, Basel, London, New York, 1960. In-8°, XXXI-191 p.

Entreprise depuis 1955 par les soins de la Neue Schütz-Gesellschaft, la publication de la nouvelle collection des œuvres complètes de Schütz *(Neue Schütz Gesamtausgabe)*, implique tout naturellement la présence d'un index général. En attendant l'achèvement de cette collection, les éditeurs ont confié à W. Bittinger le soin de préparer une édition pratique du futur index, à l'usage des musiciens d'église. Il s'agit donc d'un travail provisoire destiné à être remplacé, dans un avenir assez proche, par un ouvrage beaucoup plus vaste, conçu dans un esprit scientifique. Tel qu'il se présente, S. W. V. est appelé à rendre les plus grands services, car il tient compte des deux collections : on trouve en effet, à la fin de chaque notice, les références à l'édition Spitta et aux volumes déjà parus de la *Neue Schütz Gesamtausgabe*. Les ouvrages de base utilisés pour le classement des œuvres ont été : H. J. Moser, *Heinrich Schütz, sein Leben und Werk* (2e éd. 1954) et *Gesammelte Briefe und Schriften von Heinrich Schütz, heraugegeben von Erich Müller von Asow*. (1931). A ces titres s'ajoutent ceux que donne une bibliographie comprise dans les feuillets liminaires.

La liste des œuvres de Schütz est établie selon le plan suivant :

A. Ouvrages imprimés du vivant de l'auteur (et copies anciennes des textes imprimés.)
B. Manuscrits.
C. Appendice I. Œuvres dont l'attribution est douteuse.
— II. Liste alphabétique des œuvres perdues.
— III. Liste alphabétique des apocryphes.

Suivent : un index des distributions, vocales et instrumentales, un index alphabétique des titres et *incipit* littéraires et un *Addendum* comprenant deux pièces récemment découvertes.

Les œuvres imprimées anciennement, étant datées, sont classées selon l'ordre chronologique. Les manuscrits, d'après le nombre des exécutants, du moindre au plus élevé. Dans la mesure du possible, les dates ont été ajoutées, après les notices.

Celles-ci sont établies d'après le titre exact, et non (comme le fit quelquefois Moser), d'après le genre. C'est ainsi que les Passions — hormis la Passion selon Saint Marc, reconnue comme n'étant pas de Schütz — sont classées sous le titre - *incipit* « Historia des Leidens... » ; cette méthode est plus conforme aux usages modernes.

A la suite du titre, copié intégralement, en indiquant les coupures linéaires,

on trouve la référence aux sources liturgiques, puis la distribution vocale et instrumentale, enfin, le renvoi aux volumes des deux collections d'œuvres complètes. Aux notices de manuscrits, sont ajoutées en outre la provenance et, lorsqu'il y a lieu, la date de composition.

Les réserves qui peuvent être faites à cet exellent ouvrage ont été formulées par l'auteur lui-même, dans son introduction. Elles concernent, principalement, l'absence d'*incipit* musicaux et d'annotations littéraires à propos des œuvres isolées. Les dimensions du présent ouvrage interdisaient ces adjonctions indispensables qui, redisons-le, trouveront place dans le volume de tables qui doit achever la publication de la *Neue Schütz Gesamtausgabe*.

D. Launay.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

Pierre de LA RUE. — 1. Missa de Beata Virgine, 2. Missa de virginibus « O quam pulchra est », 3. Missa de sancta Anna. Ediderunt René B. Lenaerts et Jozef Robijns. Antwerpen, (dépositaire : Creyghton, Bilthoven, Hollande). In-fol., XIV-72 p. (*Monumenta musicae belgicae*, VIII).

Grâce à la réédition de ces trois messes à 4 voix, excellemment présentées par l'animateur du séminaire de musicologie de l'Université de Louvain, environ la moitié des 31 messes de P. de La Rue est désormais accessible. J. Robyns, co-éditeur, n'a eu qu'à puiser dans la monographie qu'il a consacrée à ce musicien il y a quelques années pour établir un texte critique, d'après toutes les sources.

Ces trois œuvres confirment la variété rythmique et la rigueur contrapuntique de l'écriture du compositeur de Marguerite d'Autriche. Même si sa « divine arabesque » n'a pas l'ampleur de celle de Josquin, La Rue excelle a ranimer l'intérêt de ses lignes mélodiques. A noter dans le Kyrie de la *missa de sancta Anna*, le tenor *Felix Anna*, que l'on rencontre comme base d'un motet de C. Festa (éd. E. Dagnino, t. II. des *Monumenta polyph. italicae*, Rome, 1936).

F. L.

Francisco GUERRERO. — **Opera omnia. Vol. I y II. Canciones y villanescas espirituales** (Venecia, 1589). Transcripción por Vicente García, introducción y estudio por Miguel Querol Gavaldá. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1955-1957. 2 vol., in-fol., pp. 50+127 et 24+79. (Monumentos de la música española, XVI et XIX).

Les *Canciones y villanescas espirituales* ont été choisies pour commencer l'édition des œuvres complètes de Francisco Guerrero « non seulement parce qu'il s'agit d'une œuvre unique dans la production de cet auteur, mais aussi parce que, tout en étant le dernier ouvrage publié de son vivant, il est — du moins en grande partie — le premier qu'il composa ».

Le Chanoine V. García Julbe a réalisé sa version — revue ensuite par M. Querol — sur le seul exemplaire complet connu de l'édition originale ; dans les pp. 44-45 du t. I et 19-21 du t. II on donne les variantes relevées dans quelques mss. du XVIe siècle. L'édition musicale offre ainsi toutes les garanties souhaitables (à peine aimerait-on faire quelques retouches : au n° 34, par exemple — mesures 30 et 31 — le mi bémol optatif du *tenor*

produit un fâcheux frôlement avec la broderie — fa dièze, mi naturel, fa dièze — du *tiple I*).

On regrette d'avoir à affirmer qu'il n'en est pas de même pour la partie littéraire de l'édition. Nous donnons une liste des principales corrections qui s'imposent pour une bonne lecture des textes poétiques :

T. I, n° 14 (p. 37). Au v. 21 il faut lire « Llevá » et non « Lleva ». Le 4e vers de chaque strophe semble estropié. — N° 15 (p. 37). Au vers 14 la préposition « en » doit être supprimée (le texte musical, p. 68, est correct).

T. II, n° 36 (p. 10). Les deux vers faux — 6 et 7 — de la 2e colonne : « su descuydo. Hurtóle el coracón / y dióle un pecho renovado » sont en réalité trois vers parfaits : « su descuydo. Hurtóle / el coraçón, y dióle / un pecho renovado. » La version « a lo divino » compte alors — comme il en est de règle — le même nombre de vers que la version profane et son imitation italienne. — N° 37 (pp. 10 et 13). Au v. 8, au lieu de « passó folía », lisez : « passó solía », locution proverbiale étudiée par le regretté Joseph E. Gillet (Dans : *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VII : 27-33). — n° 39 (p. 11). Le vers 15, faux (« de lança herido d'amor fuerte ») doit être lu : « de lança herido, herido d'amor fuerte », tel que le chantent les quatre voix à la p. 20. — N° 40 (pp. 11 et 24). Le dernier vers est faux. Faudrait-il lire — ce qui ne l'améliore pas grand chose — « nunciando » ? — N° 48 (p. 14). Le vers 13 appartient au refrain et non à la *copla* (cf. pp. 51-52) ; il devrait être imprimé en italiques. — N° 54 (p. 15). Le vers initial « Tu dorado cabello, zagala mía » est faux. Le mètre, ainsi que le caractère de son imitation « a lo divino », montrent qu'il faut le lire au masculin : « Tu dorado cabello, zagal mío ». — N° 57 (p. 17). Les deux strophes de ce poème devant être symétriques, les deux premiers vers de la première strophe (« !O, venturoso día! / !O, felix hora! ») ne doivent faire qu'un. Par contre, le refrain est composé de trois vers — et non de deux — : « Y díxome : Mortal, / todo soy tuyo. / Fenezca ya tu mal. »

Quelques annotations relatives aux textes auraient en outre pu être plus développées : entre autres, celle qui se rapporte au n° 34, dont le texte a été étudié par A. F. G. Bell (« Cetina's madrigal ». Dans : *Modern Language Review*, XX : 179 sqq., 1925) et, plus récemment, par J. B. Avalle-Arce (« Gutierre de Cetina, Gálvez de Montalvo y Lope de Vega ». Dans : *Nueva Revista de Filología Hispánica*, V : 411 sqq., 1951). On ne redira jamais assez que, dans la production espagnole de cette époque, poésie et musique forment un tout inséparable ; il faut en conséquence soigner également ces deux aspects d'une seule et même œuvre.

Daniel DEVOTO.

Manuel Rodrigues COELHO. — **Flores de Musica** pera o instrumento de tecla e harpa. Vol II. Livro de composições sobre temas litúrgicos. Trancrição e estudo de Macario Santiago Kastner. Lisbonne, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961. In-fol. XIV-211 p. (*Portugaliae Musica*. Serie A, vol. III).

Nous avons déjà signalé dans le numéro de juillet 1960, vol. XLV de la Revue de Musicologie, l'édition du livre de *Tentos* de l'organiste portugais Coelho, en insistant sur l'intérêt d'une telle publication et sur sa présentation remarquable. Le volume II a paru en 1961 et constitue la fin

de ces *Flores de musica* pour instuments à clavier ou harpe, qui sont le pendant, au moins par le titre et pour l'extrême-occident européen du XVIII[e] siècle, des *Fiori musicali* de Frescobaldi. Cette deuxième partie comprend des pièces sur des thèmes liturgiques, en l'espèce le Pange lingua, l'Ave Maris Stella, le Magnificat et des Kyrie.

L'éditeur, M. S. Kastner, souligne la difficulté d'établir des règles fixes au sujet de l'exécution de ces pièces pendant les offices. Certains versets du Magnificat sont écrits pour être chantés avec accompagnement d'orgue, d'autres sont exclusivement pour orgue, clavecin ou harpe. On ne peut rien déduire de la séquence de ces exécutions tantôt vocales, tantôt instrumentales. Probablement, selon Kastner, Coelho « avait seulement l'intention de présenter un choix de ses œuvres les meilleures et les plus représentatives », ainsi que d'offrir des exemples pour l'étude et la pratique du contrepoint, de l'harmonie et de la technique de divers instruments. Il semble qu'il régnait la plus grande liberté quant à la façon d'interpréter ces pièces liturgiques. Par exemple, lors de la rencontre de Philippe II d'Espagne et de Ferdinand de Portugal à Guadalupe, les versets furent les uns chantés en plain-chant, d'autres à plusieurs parties vocales avec orgue. Parfois, ils furent joués sur l'orgue seul ou accompagnant les cornets, d'autres versets furent soutenus sur les vihuelas par les Portugais, d'autres enfin furent joués par les Espagnols sur le clavecin.

Dans les versets pour clavier ou harpe destinés « à être joués au Benedictus et au Magnificat », Coelho déploie tout son talent dans le domaine de l'invention harmonique. Signalons enfin que M. S. Kastner prépare un ouvrage intitulé « Manuel Rodrigues Coelho à la lumière de la musique pour clavier de son époque (un commentaire) », qui sera un complément indispensable à son édition magistrale des *Flores de Musica* du maitre d'Elvas.

Frédéric BRIDGMAN.

Johann Joseph FUX. — **La fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giovanni Battista.** J. J. Fux Sämtliche Werke ; Serie IV — Oratorien, Bd. 1 ; herausg. von der J. J. Fux Gesellschaft, Graz, 1959 ; ed. Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New-York. In-fol. XX-276 p., fac-simile.

Une importante lacune dans la connaissance des grandes œuvres musicales du XVIII[e] siècle vient d'être comblée par la décision de l'Académie de Graz de publier les œuvres complètes de Johann-Joseph Fux (1660-1741). Cette luxueuse édition comprendra huit tomes : Messes et Requiem ; Litanies, Vèpres, Complies et Te Deum ; petites œuvres d'église ; oratorios ; musique instrumentale ; œuvres théoriques et pédagogiques (qui contiendra évidemment le fameux *Gradus ad Parnassum*) ; et enfin un tome de suppléments. C'est l'oratorio « La fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giovanni Battista » qui inaugure cette édition monumentale réalisée avec un soin extrême, en clefs usuelles et pourvue d'un apparat critique très développé. Signalons les notices exhaustives de MM. Hugo Zelzer et Leopold Ergens qui résument tout ce qu'on peut désirer connaître sur le développement historique, sur l'exécution et sur le texte littéraire de « la fede sacrilega ». Cette œuvre, qui porte le n° K 291 de l'ouvrage de L. V. Köchel consacré à Fux (Vienne 1872), s'inscrit dans l'importante série des oratorios du maitre de chapelle de la Hofburg, série qui s'étend de la « Dimpna »,

1702, à « La Deposizione », 1728. La « fede sacrilega » date de 1714, alors que J. J. Fux avait 54 ans. Elle fut donnée dans différentes chapelles princières mais sa première exécution complète peut être datée du 23 mars 1714 à la chapelle impériale de la Hofburg. Là, Fux disposait d'importants moyens instrumentaux auxquels s'ajoutaient des virtuoses, des solistes remarquables et même des phénomènes du chant vocal. Il put ainsi exploiter à fond, avec une insistance parfois pompeuse, le texte italien du librettiste Piero Pariati. Ce dernier était un homme fort cultivé, né le 27 mars 1665 à Cassetta dans la province de Reggio Emilia, qui vint faire carrière à Vienne où on le trouve avec le titre et les émoluements de Hofpoet le 19 juillet 1714. Nul doute que le succès de « la fede sacrilega » y soit pour quelque chose.

L'action est concentrée entre Saint Jean Baptiste, le roi Hérode, sa femme Hérodiade, sa fille Oletria et le Ministre Aronte. Deux chœurs interviennent, celui du Peuple et celui des Ministres. Cette œuvre considérable constitue un exemple typique de l'oratorio viennois qui se développe en Autriche sur les lignes directrices des grandes œuvres italiennes du XVII[e] siècle et qui prend pratiquement fin avec la mort presque simultanée de J. J. Fux le 13 février 1741 et celle de son impérial protecteur Charles VI, le 20 octobre 1740. Sous des dénominations diverses : *Azione sacra, Rappresentazione sacra, Componimenta sacro,* cette forme est bien définie par son caractère théâtral, ses ouvertures et ritournelles orchestrales, l'alternance des récitatifs *secco* et des grands airs à da Capo, une orchestration éclatante.

« La fede sacrilega » est ainsi beaucoup plus un opéra qu'une Passion. Le texte développe une intrigue romanesque avec des rebondissements imprévus. La partition comporte des parties de caractère très varié : après une ouverture à la française, se place un chœur du peuple de caractère pastoral. D'ailleurs, tout au long de l'œuvre, la Nature est évoquée avec une insistance qui évoque un romantisme inattendu à cette époque. Citons parmi les passages remarquables : l'aria 9 où la foi et la certitude du Baptiste sont exprimées par des noires appuyées, séparées par de grands écarts ; l'évocation du vent et des nuées qui rappelle la musique descriptive de Kuhnau (air 22) ; le beau madrigal fugué qui termine la première partie (n° 27), l'extraordinaire air de Saint Jean avec son chromatisme et son rythme chancelant de trois pour deux ; la longue introduction instrumentale et l'air dans lequel le Théorbe solo, touché autrefois par le virtuose Francesco Conti, tisse une chatoyante broderie ; le chœur final enfin où la maitrise de Fux dans les doubles fugues est manifeste.

« La fede sacrilega » mérite, autant qu'un oratorio de Haendel, d'affronter le public contemporain et il faut vivement souhaiter que cette belle édition encourage un chef d'orchestre à en faire entendre une exécution intégrale dont la difficulté technique ne doit cependant pas être dissimulée.

Frédéric BRIDGMAN.

Johann Joseph FUX. — **Missa Corporis Christi** J. J. Fux Sämtliche Werke Serie I Messen und Requiem, Bd 1 ; Herausg. von der J. J. Fux Gesellschaft, Graz, 1959 ; éd. Bärenteiter, Kassel-Basel-London-New-York. In-fol., XII-117 p., fac-simile.

L'Académie de Graz poursuit l'édition des œuvres complètes de J. J. Fux (en souvenir, sans doute, des études que ce dernier accomplit dans l'Uni-

versité jésuite de cette ville) par l'édition de sa Missa *Corporis Christi*. Cette œuvre porte le numéro K 10 du catalogue de L. V. Köchel et est datée de 1713. Fux distinguait deux styles de musique sacrée : le « stylus a capella » sans orgue et sans instruments, dérivant de Palestrina, et le « stylus mixtus » où les ressources de l'orchestre sont utilisées à plein. Il adopte délibérement le second style et accomplit une synthèse des arts romain, vénitien, français et sud-allemand. Les clarini, le cornet et les trombones y sont employés avec une insistance peut-être un peu lassante. Il s'agit manifestement d'un messe solennelle destinée aux grandioses cérémonies qui plaisaient à la cour de sa Majesté l'Empereur d'Autriche, « césarienne et catholique ».

Conformément à une tradition solide, les deux Kyrie encadrent un Christe dialogué entre les voix de soprano et d'alto soutenues toutes deux par les cordes et un trombone un peu inattendu. Le Gloria se termine par un Amen monumental (13 pages de partition) dans lequel Fux démontre toute sa science du contrepoint et des rythmes subtils. Cette pièce, construite sur le schéma A-B-A lui a sans doute paru si réussie qu'il l'a fait reprendre à la fin du Credo sans en changer une ligne. Dans un esprit semblable, l'Osanna in excelsis, avec ses courtes vagues montantes semblables à des vagues qui se succèdent et se dépassent sans cesse, est une des meilleures parties de cette messe. Enfin l'Agnus Dei témoigne que Fux était plus à l'aise, soit dans le contrepoint savant, soit dans les grandes masses, et qu'il est moins convaincant lorsqu'il doit interpréter un texte mystique et fervent. Il est certain que l'éxécution de cette messe devait faire grand effet avec les ressources de la Hofburgkapelle que Fux dirigea de 1715 à 1741 date de sa mort. De cette tradition Mozart sera le continuateur.

Frédéric Bridgman.

Wilhelm-Friedmann Bach. — **Huit fugues sans pédale.** Paris, Éd. de la Schola Cantorum, [1960]. In-fol., 16 p. (Coll. Orgue et liturgie, sous la direction de N. Dufourcq, F. Raugel et J. de Valois, nº 45).

Éditées pour la première fois sur le ms. autographe conservé à la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Bruxelles, dont le texte s'écarte considérablement de celui des éditions précédentes, ces huit fugues à trois voix sont un petit chef-d'œuvre de grâce ainsi qu'un chaînon significatif dans l'histoire du genre. Il serait vain d'y chercher la griffe du *cantor* de Leipzig dans ces compositions à l'air presque homophone — cf. le nº 5, première et quatrième lignes de la p. 9 — ; mais on aurait assurément tort de négliger leurs réelles qualités expressives et leur charme mélodique indéniable.

M. Carl de Nys, dans une courte préface serrée et solide, donne tous les détails souhaitables sur cette œuvre, ainsi que sur sa filiation spirituelle (Mozart, Schumann) ; Mlle Noëlie Pierront y fournit une registration soignée.

Daniel Devoto.

Joseph Haydn. — **Barytontrios Nr. 25-48,** herausg. von Hubert Unverricht — München-Duisburg, G. Henle, 1960. In-fol. VIII-135 p., facsimile (*J. Haydn Werke*, Reihe XIV, Bd. 2).

Deux ans après les volumes 3 et 4 dont la publication a été signalée dans le vol. XLIV de la Revue de Musicologie (déc. 1959), M. J. P. Larsen édite

le volume 2 des trios pour baryton de J. Haydn. Ces courtes œuvres, qui portent les numéros 25 à 48, ont été composées en 1767 et présentent donc une grande homogénéité de style. Rappelons brièvement que le prince Nikolas Esterházy, qui appointait J. Haydn comme chef de la musique de chambre du Château, jouait le baryton, instrument à cordes dérivant du ténor de viole, mais pourvu en plus de cordes métalliques libres inaccessibles à l'archet mais capables d'entrer en résonance avec celles, en boyau, qui passaient au dessus de la touche. Ces cordes sympathiques sonnaient non seulement en résonance mais pouvaient être pincées par les doigts de la main qui tenait l'archet. Numérotées 1, 2, 3, ... 9. elles donnaient un son supplémentaire semblable à une corde jouée pizzicato. Quand cet effet était désiré, les chiffres correspondants étaient inscrits sur la partition, sous la note.

J. Haydn considérait probablement ces pièces comme des œuvres mineures destinées à être jouées en petit comité. Il emprunta d'ailleurs plusieurs mouvements à d'autres œuvres. Ainsi l'Andantino du trio 37 ne présente que de légères différences avec le début de la Sonate pour clavier en ut majeur, Päsler n° 3. Dans le thème à variations du trio 29 on retrouve le motif de l'air introductif « Che visino delicato » de l'Intermezzo « La canterina » de 1766. Le menuet de la Sonate pour clavier en sol majeur, Päsler n° 11, dérive du Menuet du trio 26. Dans le trio n° 35 et dans le Trio du Menuet figurent les débuts de deux Cassations pour deux barytons et basse (Hoboken XII, n° 19), mais ils sont traités en majeur au lieu du ton mineur.

Émettons le vœu que les amateurs de musique de chambre, disposant d'un violon, d'un alto et d'un violoncelle, explorent ces œuvres simples mais charmantes, pleines de délicatesse et fourmillant de trouvailles heureuses. Ces textes sont intéressants pour les trois pupitres et requièrent de la part des exécutants beaucoup de finesse et de virtuosité.

Frédéric Bridgman.

Wolfgang Amadeus Mozart. — **Missa brevis in G/G major,** für Soli, Chor, Orchester und Orgel... K. V. 140, herausgegeben von... Walter Senn. — Kassel, Basel, London, New York, 1959. In-fol., xix-27 p.

L'édition critique de cette *Missa brevis in G* est précédée d'une ample introduction de 13 pages suivie de 5 *fac-simile* de quelques-unes des copies manuscrites utilisées pour l'établissement du texte musical. Il s'agit, en effet, d'une Messe dont l'attribution est très contestée, le manuscrit original ayant été perdu. Le plus ancien document utilisé par l'éditeur, W. Senn, est un texte manuscrit de Johann André, d'Offenbach, conservé au British Museum sous le titre : « Bemerkungen zum handschriftlichen Verzeichniss... » et daté de 1833. Il y est fait mention d'un certain nombre d'œuvres mozartiennes dont les originaux avaient disparu, mais dont ledit André possédait des copies contemporaines. La liste des « copies authentiques » comprend 17 unités, parmi lesquelles W. Senn identifie, sous le n° XI, la *Missa brevis* en Sol (K. V. 140). On examine ensuite, tour à tour, les opinions des musicologues sur cette question, en commençant par le plus ancien d'entre eux, Alois Fuchs, qui, en 1843, attribue l'œuvre à Mozart. Treize ans plus tard, il est contredit par Otto Jahn, qui estime le style beaucoup trop plat et superficiel pour être celui du maître de Salzbourg. Plus prudent, Franz Lorenz, en 1842, ne se prononce pas. Mais Köchel,

en 1862, opine en faveur de l'authenticité. Il change bientôt d'avis, ainsi qu'il apparaît sur la 2e édition, préparée par les soins de Waldersee. L'attribution à Süssmayr est même suggérée, et bientôt admise par Saint-Foix, en 1936. A. Einstein, dans la 3e édition de Köchel (1937, 1947), se retranche derrière Otto Jahn. Il devient plus affirmatif dans *Mozart, sein Charakter, sein Werk* (1953), et qualifie l'œuvre d'apocryphe.

Sur quels motifs s'appuie W. Senn pour attribuer cette Messe à Mozart ? Il invoque en premier lieu la valeur d'authenticité des plus anciens documents, favorables à la thèse mozartienne. En outre, l'attribution à Süssmayr ne reposerait que sur une erreur de copiste. Enfin, les objections relatives au style sont *à priori* arbitraires et, par celà même, peu valables. Elles sont d'autant moins justifiées, affirme W. Senn, que la *Missa brevis* serait (d'après l'âge des copies) une œuvre de jeunesse de Mozart, composée vers 1772, au temps des premières Sonates d'église. La simplicité du style trouverait ainsi son explication.

Après les preuves littéraires, voici les preuves musicales. W. Senn donne une liste de 25 copies dont la plus ancienne aurait été éxécutée peu après 1770. La plupart de ces partitions portent le nom de Mozart, et l'une d'elles, provenant de l'abbaye Heilig Kreuz à Augsbourg, est annotée de la main du maître. Une deuxième liste, bibliographique, vient compléter la documentation ; on y trouve énumérés les catalogues de fonds musicaux des abbayes qui mentionnent cette Messe et les catalogues thématiques mozartiens les plus anciens.

Vient enfin l'étude des sources. L'authenticité étant admise, il fallait choisir le meilleur texte, et reconstituer l'orchestration originale. On a utilisé principalement le manuscrit d'Augsbourg déjà cité, dont Mozart a copié de sa main certaines parties vocales. Et l'on présente la *Missa brevis* sous la forme suivante : Chœur mixte à 4 voix, quatuor de solistes, orgue et basse (ou violoncelle), et 2 violons.

Qu'il s'agisse, ou non, d'une œuvre de jeunesse de Mozart, on peut dire avec Saint-Foix que « cette messe » est « charmante », sans plus. Mesurée tantôt à C, tantôt à 3/8 ou à 6/8, elle touche au genre pastoral et n'approche que de très loin la grâce de la *Missa brevis* en Ré mineur (K. V. 65), et l'élan de la *Missa brevis* en Si bémol (K. V. 275).

D. Launay.

Wolfgang Amadeus Mozart. — **Mozart auf der Orgel,** mit einem Vortrag von Hanns Dennerlein herausgegeben von Johannes Pröger. Band I. Kleinere Stücke. Berlin, Verlag Merseburger, 1960. In-4° obl., 80 p.

Il n'est guère d'organiste qui ne déplore de ne pouvoir inscrire à ses programmes aucune œuvre originale de Mozart. Lacune surprenante en vérité, et que semble contredire la vie du musicien qui composa des Sonates d'église dès l'âge de 16 ans ; il comptait plusieurs organistes et facteurs d'orgues parmi ses amis, et ne manquait pas de visiter les orgues remarquables qu'il rencontrait au cours de ses voyages, et d'y improviser. Jouant sur les mots, on admet en général que les trois pièces composées en 1790-1791 (K. V. 594, 608 et 616) pour l'instrument mécanique dit « Orgelwerk » peuvent être exécutées sur de grandes orgues. Ce « petit orgue à cylindre », faisant partie du cabinet de curiosité du comte Deym, n'était — écrit Mozart — « qu'un simple petit chalumeau, dont les sons sont aigus et,

pour moi, trop enfantins... « Des transcriptions en ont été faites pour orgue à plusieurs claviers. Marcel Dupré, qui a réalisé l'adaptation de la Phantasie (K. V. 608), a transcrit également pour orgue la Fugue pour 2 pianos en Ut mineur (K. V. 426) ; F. Raugel a inséré dans son recueil, *Quarante-six pièces d'auteurs anciens, français et étrangers.* (Paris, Hérelle s. d.), la fugue en sol mineur (K. 401). L'orgue trouve place également dans les 17 Sonates d'église composée de 1772 à 1780 pour être jouées à la cathédrale de Salzbourg, pendant la lecture de l'Épitre, ainsi qu'en certaines Messes de style concertant (K. V. 259 et 337). Mais rien de tout cela ne constitue, à proprement parler, une œuvre d'orgue.

Les éditeurs de *Mozart auf der Ogel*, Hanns Dennerlein, de Bamberg, et Johannes Pröger, estiment que Mozart a effectivement écrit pour l'orgue (sans le préciser toutefois), et qu'il y a lieu d'attribuer à cet instrument une quantité appréciable de pièces dont la destination est indéterminée. Amené à ces conclusions par l'étude de la forme canonique dans les pièces pour piano, H. Dennerlein en a sélectionné un certain nombre en vue d'une exécution sur orgues à claviers multiples. Les fêtes de l'année jubilaire 1956 lui ont donné l'occasion, ainsi qu'à J. Pröger, de tenter l'épreuve sur les orgues baroques de Kirchheimbolanden, jouées par Mozart. Le résultat sonore fut concluant, et c'est ainsi que fut projetée la présente publication.

Il ne faut pas s'attendre à trouver ici des œuvres inédites, mais un choix de pièces affectées jusqu'alors au piano, et qui seraient en réalité destinées à l'orgue. H. Dennerlein distingue trois catégories : la première contient des œuvres qu'il estime avoir été spécialement écrites pour l'orgue ; la deuxième, les deux *Orgelwälze* et la Phantasie, pour orgue mécanique, citées plus haut ; la troisième, des œuvres de jeunesse, ambivalentes. Toutes ces pièces doivent être réparties en deux volumes. Le premier (qui fait l'objet de notre compte-rendu), contient des œuvres diverses, composées en différentes périodes de la vie de Mozart. Le second comprendra cinq fugues précédées de leurs introductions. Un volume de sources et commentaires fournira les éléments d'une discussion.

Le tome I est précédé d'une Introduction analytique, par Hanns Dennerlein, et suivi d'une postface, également analytique, par Johannes Pröger, ce qui ne va pas sans amener quelques redites inévitables. Il contient huit pièces brèves (4 Andante, Prélude, Allegro, Vivace et Gigue) extraites de l'album d'esquisses de Londres, ébauché par Mozart lors de la maladie de son père, en 1764-1765. L'une de ces esquisses, le Präludium, est réalisé successivement par Dennerlein et Pröger, en deux versions très libres, aussi différentes que possible l'une de l'autre. On trouve ensuite une pièce connue sous le titre de « *Veroneser Allegro* » (K. V. 72 a), composée en 1770, déchiffrée par Otto Jahn sur un portrait de Mozart par Della Rosa et identifiée par A. Einstein en tant que notation d'une œuvre jouée sur les orgues de San Tommaso. Puis, la Sonate d'église concertante (K. V. 336), datée : 1780, et transcrite ici pour orgue seul. Suivent : trois pièces de la période viennoise, 1782 (Fantasie, K. V. 395, Introduktion, K. V. 396, Fantasie, K. V. 385 g.). Le recueil s'achève par des œuvres de la dernière période. En premier lieu, les notes prises par le P. Norbert Lehmann tandis que Mozart improvisait sur les orgues de l'abbaye de Strahov, en 1770 (K. V. 528 a),publiées par A. Ebert, en 1910. Vient ensuite un Adagio en Si mineur (K. V. 540) ; composé en 1787, l'année même de la mort de Léopold Mozart. Une pièce en trio, vive et d'une écriture audacieuse, connue sous le nom de

« Leipziger Gigue », termine le Tome I. Cette pièce (K. V. 574) a été noté en 1789 par Engel, organiste de la cour de Saxe, et serait, pour cette raison, destinée à l'orgue. Les éditeurs y voient un hommage à J. S. Bach, en son propre domaine.

Le danger d'une telle entreprise réside dans son caractère empirique. L'absence de toute preuve historique pour la plupart des pièces, et de preuves internes fournies par un mode d'écriture particulier à la musique d'orgue, entraîne à n'admettre que le *timbre* pour seul critère. Registrées avec esprit sur un orgue baroque, tel que celui de Kirchheimbolanden, ces œuvres doivent gagner en brillant comme en légèreté. Leur facture convient d'ailleurs tout aussi bien au clavecin qu'aux orgues anciennes ; et leur caractère aimable, parfois « galant », ne saurait leur refuser l'accès de leurs claviers. Ce serait, du même coup, en éloigner en partie l'œuvre de l'école française du XVIIIe siècle : en particulier, les Suites de Clérambault et les Noëls de Daquin et de Balbâtre.

N'oublions pas qu'il s'agit, ici, d'une expérience. Les éditeurs ont soin de le préciser d'emblée, en présentant leur recueil à la discussion des spécialistes.

D. Launay.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale du Jeudi 26 Janvier 1961.

La séance est ouverte à 17 heures 30, Salle Marguerite Gaveau, sous la Présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

Le Procès-verbal de la précédente assemblée est lu et approuvé. La parole est alors donnée au Secrétaire général qui lit son rapport annuel sur l'activité de la Société pendant l'année 1960.

Le Trésorier présente ensuite son rapport, ainsi que les comptes pour l'année 1960 ; rapports et comptes sont approuvés par l'Assemblée.

Le Président prononce ensuite une brillante allocution sur la présence constante de la musique dans l'édifice pythagoricien ; l'édition de cet exposé lui sera demandée par la suite.

L'Assemblée procède enfin à l'élection de la fraction renouvelable du Conseil d'Administration : Mlle Garros, MM. A. Meyer, M. Pincherle, F. Raugel et A. Schaeffner sont réélus à l'unanimité des voix.

Après l'Assemblée Générale, le Conseil d'Administration procède à l'élection de son Bureau pour l'année 1961. Le nouveau bureau est ainsi constitué :

Président honoraire : M. Marc Pincherle.
Président, M. André Schaeffner.
Vice-présidents : Comtesse de Chambure et M. Jacques Chailley.
Secrétaire Général : M. André Verchaly.
Trésorier : M. André Meyer.
Secrétaire adjointe : Mlle Solange Corbin.
Trésorier adjoint : M. Jacques Perrody.

La séance est levée à 18 heures 50.

Séance du 23 Février 1961.

La séance est ouverte à 17 heures 50, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 3, rue Michelet sous la présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et acceptées :

M. Jean Bonfils, Organiste, présenté par MM. Schaeffner et Verchaly.
M. Pierre-Émile Daval, présenté par MM. Schaeffner et Catonné.
Le Professeur Eugen Leahy, présenté par M. Verchaly et Mlle Corbin.
M. Pierre Pidoux, présenté par M. Verchaly et M. Favre.

M. Boris Schwarz, présenté par M. Lesure et Mme Bridgman.
Mlle Rose-Anne Stahl, présentée par le professeur Chailley et M. Bitsch.

La parole est ensuite donnée à M. P. Hardouin pour sa communication : *Essai d'une sémantique des jeux de l'orgue.* Au cours de son enrichissement en sonorités variées l'orgue a vu se constituer un vocabulaire pour les désigner. Étudier ce vocabulaire lors de son emprunt, puis au long de l'histoire de l'orgue pose des cas d'espèce. L'exposé actuel est donc fait d'exemples caractéristiques extraits d'une étude qui se voudrait complète. *Orgue* passe du grec *organon* au latin ancien et médiéval *organum* avec des acceptions multiples et sources de confusions. Le vieux-français lui donne des formes variées mais toutes d'abord au féminin pluriel. Puis c'est l'invention d'un singulier qui tend à devenir masculin, et entraîne enfin le pluriel même, ne laissant plus subsister que quelques locutions archaïques au féminin. Parmi les jeux, le *premier principal* perdit ce nom primitif pour devenir *montre* et *prestant*, noms qui révèlent sa place en façade ; l'un est français, l'autre venu des pays rhénans bien que de forme latine. Les basses du Principal s'appelaient à la fin du moyen âge des *bourdons* comme les *bourdons* analogues de la vielle et de la cornemuse. Il semble que ces derniers aient reçu leur nom d'après le « bourdon », bâton des pèlerins, au lieu de l'onomatopée communément admise. L'étymologie au-delà soulève des difficultés qui rendent douteux le choix entre plusieurs hypothèses. Le *nasard* fut d'abord une registration, puis désigna un jeu double, enfin le jeu simple de deux pieds deux tiers. Le nom est emprunté, comme celui des autres jeux de ce type, à un instrument à vent du XVIe siècle. Lui-même tirait son nom par déformation du radical et glissement de sens, des *nacaires* sarrasines. Le jeu de *larigot* octave du nasard, tire son nom d'une flûte, sorte de flageolet. L'étymologie en est fort incertaine, malgré l'existence de la locution « boire à tire-larigot » qui semble permettre d'écarter, avec bien d'autres suppositions, l'orthographe « l'harigot » et les recherches dans cette direction. Il ne resterait en lice que la parenté avec *larigau*, gosier, une étymologie par le grec « larynx » de filiation à peu près impossible, une dérivation de *larix* (latin : mélèze, en allemand *laerche* sans preuve sémantique) et l'agglutination de *la rigau* (gascon : la rigole) qui ne fait pas moins de difficultés de détail.

Il n'y a donc en fait aucun mystère dans ces emprunts variés de l'orgue à la langue commune ou à l'organologie ancienne. Les difficultés ne commencent qu'au-delà. Mais l'évolution des jeux ainsi désignés depuis le temps de cette dénomination a besoin aussi d'être suivie de près, ce dont-il n'a pu être question dans ces brefs extraits.

Séance du Jeudi 4 Mai 1961.

La séance est ouverte à 18 heures, à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 3, rue Michelet, sous la présidence de M. André Schaeffner, Président de la Société.

Les candidatures suivantes sont proposées et agréées :

M. L'Abbé Mathias Pelletier, présenté par M. Chailley et Mlle Weber.
M. Tran van Khê, présenté par M. Chailley et M. Schaeffner.
M. Gabriel Omnès, présenté par M. Verchaly et M. Dufourcq.
Mlle D. Restout, présenté par Mme de Chambure et M. Chailley.

La parole est ensuite donnée à M. le Professeur Chailley, pour sa communication : *Pourquoi et comment les noms topiques grecs se sont-ils introduits dans la théorie médiévale ?* On considère habituellement que la tradition des modes grecs s'est transmise sans interruption au plain-chant ecclésiastique, à l'exception d'un contre-sens ayant provoqué une interversion fautive des noms topiques (*dorien* etc...). Gevaert a en outre accrédité l'opinion selon laquelle ce contre-sens serait dû à la maladresse de Boèce.

La réalité semble tout-à-fait différente. En ce qui concerne Boèce, les travaux d'Oscar Paul, A. Auda et H. Potiron ont confirmé l'intuition de Riemann faisant remonter l'origine des noms topiques médiévaux non à Boèce, mais à l'*Alia musica*, traité anonyme de la fin du IXe siècle (Potiron le repousse même au Xe) édité par Gerbert avec une attribution fautive à Hucbald.

Avant ce traité on ne trouve nulle part la moindre indication permettant de relier le plain-chant ecclésiastique à une quelconque tradition relative à la musique grecque antique ; ses huit modes, rattachés par leurs seuls *apêchêmata* à une origine byzantine indépendante de la musique classique, sont décrits empiriquement, sans noms topiques et sans aucune référence à la théorie antique.

La théorie grecque est cependant connue, mais par ses seuls théoriciens de langue latine des Ve et VIe siècles, Martianus Capella, Cassiodore, et surtout Boèce, qui reproduisent, apparemment de seconde main, la doctrine classique sans erreur notable et sans aucune allusion à la musique ecclésiastique. Un hiatus de 300 ans les sépare des musicographes du IXe siècle, qui tantôt reproduisent leur enseignement, tantôt décrivent le plain-chant et ses huit modes sans chercher à établir de liaison entre ces deux chapitres rigoureusement cloisonnés, l'un représentant une tradition purement scolaire, sans application pratique, l'autre une réalité vivante dénuée de support théorique.

L'originalité de l'*Alia musica* est d'avoir tenté la syntèse de ces deux traditions. C'eût été un mérite si l'entreprise n'avait été aussi absurde que la réalisation en fut maladroite.

De l'analyse minutieuse de l'*Alia musica*, dont M. Chailley prépare l'édition commentée, il résulte que ce traité, contrairement aux conclusions d'une étude publiée en 1910 par W. Mühlmann à partir de données établies par Jacobsthal, est un ouvrage parfaitement homogène, à l'exception évidente d'une *Nova expositio* interpolée et présentée comme telle, sans liaison avec le reste du traité.

Celui-ci se présente comme une double glose : d'abord de Boèce, puis de l'enseignement d'un mystérieux « Quidam », auquel l'auteur se réfère explicitement sans autres précisions.

Or l'étude des manuscrits permet d'établir que le traité de ce « Quidam » n'est autre que la partie qui figure sans séparation à la fin de l'*Alia musica* dans l'édition de Gerbert, partie que Mühlmann avait interprétée comme une *Rekapitulation*. La confrontation du texte de ce « Quidam » avec sa glose dans l'*Alia* fait apparaître clairement le mécanisme de l'opération. Le traité du « Quidam » est un tonaire du type courant, basé principalement sur les nombres du monocorde ; il ne comporte ni noms topiques, ni allusion à la théorie grecque et ne connaît les huit modes que sous leur nom usuel de *tonus*.

L'*Alia musica* extrait d'abord de Boèce, en jouant sur les mots syno-

nymes *tonus-tropus-modus*, c'est-à-dire pour Boèce, tons de hauteur, les noms topiques de ces tons qu'il interprète comme octaves modales applicables au plain-chant (on rappelle que le nombre de ces tons est variable selon les époques et les auteurs, et que Boèce en admet précisément 8, ce qui rend l'opération possible) ; il en juxtapose la nomenclature aux 8 systèmes d'octave du disdiapason grec, tel que l'avait notamment découpé Martianus Capella et après lui Boèce, et s'efforce tant bien que mal de replacer les noms de ces octaves dans ses gloses du tonaire du « Quidam ».

Un nouveau contre-sens sur Boèce apparaît en outre pour le huitième mode, qui embarrasse particulièrement notre auteur, à propos de sa pseudo-invention par Ptolémée.

On peut donc conclure : d'une part que les pseudo « modes grecs » de Westphal (aspects solfégiques des Alexandrins) ne sont pour rien dans la théorie médiévale des huit modes à noms topiques ; d'autre part, que, pas plus dans l'*Alia musica* que dans les traités antérieurs, il n'y a trace d'une « tradition » continue de l'Antiquité grecque au plain-chant ecclésiastique.

La jonction de ces deux notions est exclusivement l'ouvrage d'un glosateur du IXe-Xe siècle, ingénieux et inexpérimenté, dont les spéculations maladroites ont été acceptées sans examen critique pendant plus de mille ans.

NÉCROLOGIE

Au moment de mettre sous presse nous avons appris avec une grande tristesse la mort, survenue à Colmar le 21 août 1961, de notre collègue Jacques Perrody, membre du Conseil d'administration et trésorier-adjoint de notre Société. Avant de lui rendre dans cette revue l'hommage que nous lui devons, nous prions Madame Jacques Perrody et sa famille de trouver ici l'expression de nos profonds regrets et de notre respectueuse sympathie.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 8152). — 1961.

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Sous le patronage de la Hohnerstiftung. Publié par Wilibald Gurlitt
avec la collaboration de H. Besseler, W. Gerstenberg, A. Schmitz et L. Schrade.
Secrétariat : Hans Heinrich Eggebrecht.

XVIIe année (1960)

XVIIIe année (1961)

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

(En vente à la Librairie Heugel et Cie, 2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

F. Gervais, *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, Richard-Masse, 1958.

A. Verchaly, *Le « Livre des vers du luth » (Manuscrit d'Aix-en-Provence)*, Aix, La Pensée Universitaire, 1958.

P. Petit, *Verdi*, éd. du Seuil, Paris, 1958.

A. Pons, *Droit ecclésiastique et musique sacrée*. T. I. *Des origines à la réforme de Saint-Grégoire le Grand*, Ed. Saint Augustin, Saint-Maurice (Suisse), 1958.

Th. Marix-Spire, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot (1839-1849)*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1959.

J. Vigue et J. Gergely, *La musique hongroise*, Paris, Presses Universitaires, 1959 (« Que sais-je ? », n° 816).

R. Siohan, *Strawinsky*, Paris, éd. du Seuil, 1959.

A. Cellier, *Traité de la registration de l'orgue*, Paris, éd. de la Schola Cantorum, 1959.

Y. Tienot, *Schumann. L'homme à la lumière de ses écrits*, Paris, H. Lemoine, 1959.

M. Pincherle, *Histoire illustrée de la Musique*, Paris, Collection de l'Œil, Gallimard, 1959.

S. Corbin, *L'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, 1960.

S. Corbin, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

Roland-Manuel, (s. la dir. de), *Histoire de la Musique*, T. I, Paris, Encycl. de la Pléiade, Gallimard, 1960.

J. Chailley, *L'imbroglio des modes*, Paris, Leduc, 1960.

J. F. Paillard, *La musique française classique*, Paris, Presses Universitaires, 1960 (« Que sais-je ? », n° 878).

J. Malignon, *Rameau*, Paris, éd. du Seuil, 1960 (Solfèges, 18).

S. Clercx (éd.), *L'Ars nova*. (Les Colloques de Wégimont, II. 1955). Paris, Les Belles Lettres, 1959.

D. Stevens (éd.), *A History of song*, London, Hutchinson & C°., 1960.

J. Jacquot (éd.), *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, Paris, éd. du C.N.R.S. (Collection « Le Chœur des Muses » : Les Fêtes de la Renaissance, II), 1960.

J. Chailley, *L'École musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris, Les Livres essentiels, 1960.

S. Clercx, *Johannes Ciconia, un musicien liégeois et son temps*, Bruxelles, 2 vol. 1960.

J. Chailley, *40.000 ans de musique*, Paris, Plon, 1961.

H. Potiron, *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris, Bloud, 1961.

H. Davenson, *Les troubadours*, Paris, éd. du Seuil, 1961 (Microcosme, 23).

A. Van der Linden et P. Collaer, *Atlas historique de la musique*, Paris, Elsevier, 1960.

M. Pincherle, *Le monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1961.

PUBLICATIONS

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Souscriptions et vente :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, PARIS (2e)

Ces publications comprennent trois séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne ; 2° Documents et Catalogues** ; 3° **Études.**

I. Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant (1531), transcrits et** publiés par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925)........................ *(Epuisé).*

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven**, recueillies et publ. par G. de SAINT-FOIX.
1 volume in-4° raisin, relié (1926)................................ 22 NF.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle**, recueils originaux transcrits et publiés par ADRIENNE MAIRY, avec une introduction de LIONEL DE LA LAURENCIE et une étude des sources par G. THIBAULT.
Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929).............. *(Epuisé).*

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues**, transcription du 3e livre d'orgue édité par ATTAINGNANT (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par YVONNE ROKSETH.
1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930)...................... *(Epuisé).*

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier**, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction es dessins d'Abr. BOSSE, R. NANTEUIL et E. LESUEUR du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par ANDRÉ TESSIER. Etude artistique du manuscrit par JEAN CORDEY.
1 volume in-4° raisin (1931) (broché).......................... 30 NF.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux**, transcription du texte par ANDRÉ TESSIER.
1 volume in-4° raisin (1932-1933)............................ *(Epuisé).*

TOME VIII. — **Pièces de clavecin**, composées par J.-H. D'ANGLEBERT, publiées par M. RŒSGEN-CHAMPION.
1 volume in-4° raisin (1934) (broché).............................. 35 NF.

TOME IX. — **Pièces de clavecin en sonates** de J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.
1 volume in-4° raisin (1935) (broché).............................. 35 NF.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.
1 volume in-4° raisin (1936) (broché).............................. 35 NF.

TOME XI et XII. — **Sonates pour piano** de Boieldieu, choix publié par G. Favre, 2 volumes in-4° raisin (1944-1948).

Tome I (avec introduction historique et musique) (broché)........ 25 NF.

Tome II.. *(Epuisé).*

TOME XIII. — **Premier livre d'orgue** de Gilles Jullien, publié avec une introduction de N. Dufourcq.

1 volume in-4° raisin (1952) (relié)............................ 35 NF.

(broché)............................ 30 NF.

TOME XIV. — **Troisième livre d'orgue** de Guillaume-Gabriel Nivers, publié par N. Dufourcq.

1 volume in-4° raisin (1958) (relié)............................ 35 NF.

(broché)............................ 30 NF.

TOME XV. — **Les Chansons à la Vierge de Gautier de Coinci** (1177 [78]-1236), édition musicale critique avec introductien et commentaires de Jacques Chailley.

1 volume in-4° raisin (1959) (broché)............................ 60 NF.

TOME XVI. — **Airs de Cour pour voix et luth** (1603-1643), transcription avec une introduction et des commentaires par A. Verchaly.

1 volume in-4° raisin (1961) (broché)............................ 55 NF.

II. Documents et Catalogues.

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du xviii° siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par Lionel de La Laurencie.

Deux volumes in-4°, brochés (1930-1931)......................... 30 NF.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**

Un volume in-4°, broché (1932-1933)............................ 18 NF.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français, extraits des archives et des bibliothèques (xiv°-xviii° siècles)**, publiés avec une introduction et des notes par N. Dufourcq.

Les deux volumes in-4°, brochés, ensemble, (1934-1935)............ 32 NF.

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. de La Laurencie et A. Gastoué.

Un volume in-4°, broché (1936)................................. 25 NF.

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI° siècle**, par G. Thibault et L. Perceau.

1 volume in-4°, broché, avec *supplément musical* (1942)............ 25 NF.

TOME IX. — **Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)** par F. Lesure et G. Thibault.

1 volume in-4°, broché (1955) avec un supplément.................. 50 NF.

TOME X. — **La musique dans les congrès internationaux (1835-1939)** par M. Briquet.

1 volume in-4°, broché (1961).................................. 15 NF.

III. Etudes

TOME I. — **Les Chansons de Clément Marot**, étude historique et bibliographique, par Jean Rollin.

1 volume in-4° couronne, broché (1951)............................ 20 NF.